# Die Grundsätze

der

# musikalischen Komposition.

Von

**Simon Sechter**

k. k. erstem Hoforganisten und Professor der Harmonielehre am Conservatorium der Musik in Wien.

---

## Dritte Abtheilung.

Vom drei- und zweistimmigen Satze, entsprungen aus dem vierstimmigen. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte.

**Leipzig,**

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1854.

B&H

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/diegrundstzederm03sech

# Die Grundsätze

der

# musikalischen Komposition.

Von

**Simon Sechter**

k. k. erstem Hoforganisten und Professor der Harmonielehre am Conservatorium der Musik in Wien.

---

## Dritte Abtheilung.

Vom drei- und zweistimmigen Satze. Rhythmische Entwürfe.
Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes.
Vom doppelten Contrapunkte.

**Leipzig,**

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1854.

Vom

# drei- und zweistimmigen Satze.

## Rhythmische Entwürfe.

## Vom strengen Satze,

mit kurzen Andeutungen des freien Satzes.

## Vom doppelten Contrapunkte.

Vier Abhandlungen

von

**Simon Sechter**

k. k. erstem Hoforganisten und Professor der Harmonielehre am Conservatorium der Musik in Wien.

**Leipzig,**

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1854.

MT
40
.S44
3.A6t.

O'NEILL LIBRARY
BOSTON COLLEGE

FEB 15 2007

# Vorrede.

Wer sich je mit Unterricht befasste, wird die Erfahrung gemacht haben, dass die Neugierde der Schüler zunimmt, je weiter sie vorrücken, und dass, wenn sie etwas ihnen anfangs Unmöglichscheinendes überwinden lernten, sie sogleich weiter fragen, ob nicht auch dieses oder jenes möglich gemacht werden könne, und sogleich Beschränktheit oder üblen Willen des Lehrers vermuthen, wenn er sie nicht von der Möglichkeit oder Unmöglichkeit des fraglichen Gegenstandes überzeugt. Selbst solchen Schülern, die anfangs nur beabsichtigten, das Allernothwendigste einer Sache kennen zu lernen, kommt bald die Ueberzeugung bei, dass sie mehr zu wissen nöthig haben, als sie zuerst zu wissen verlangten; und worauf sie selbst nicht verfallen, darauf werden sie durch ihre Umgebung aufmerksam gemacht, wodurch die Neugierde immer wächst.

Dem Lehrer steht es nun zu, ihnen nebst Befriedigung der Neugierde auch die natürlichen Schranken, welche nicht überschritten werden dürfen, anzuzeigen, damit nicht anstatt des Schönen oder Erträglichen das Hässliche entstehe.

Nach Erwägung des eben Gesagten wird es die Leser nicht befremden, dass sowohl die früheren, als auch insbe-

sondere die in diesem Buche vorkommenden Abhandlungen vom strengen Satze und vom doppelten Contrapunkte ausgedehnter ausgefallen sind, als sie sich dieselben vorgestellt hatten.

Dass die Bedingungen, unter welchen nur die Ausführung einer Sache möglich ist, bei manchen Schülern die Neugierde abkühlen und dieselben zurückschrecken, dieses macht die kräftigeren und muthigeren nur in ihrem Eifer zunehmen.

Für diese letzteren und für ihre Lehrer sind diese Abhandlungen vorzugsweise geschrieben.

**D. V.**

# Inhalt.

## Erster Theil.

Vom drei- und zweistimmigen Satze, insofern er aus dem vierstimmigen Satze hervorgeht.


Seite

Der Dreiklang und Septaccord nebst ihren Verwechslungen im dreistimmigen Satze . . . . . 3
Dieselben im zweistimmigen Satze . . . . . 4
Beispiele in C dur . . . . . 5
Beispiele in A moll . . . . . 17
Chromatische Beispiele . . . . . 30
Enharmonisches Beispiel . . . . . 36


## Zweiter Theil.

Rhythmische Entwürfe.


§ 1. Entwürfe zu Sätzen von acht Takten . . . . . 39
§ 2. Die Beispiele von § 1 mit zwei melodischen Stimmen versehen . . 41
§ 3. Entwürfe zu Sätzen von acht Takten mit Uebergängen in verwandte Tonleitern . . . . . 47
§ 4. Die Beispiele von § 3 vierstimmig . . . . . 49
§ 5. Entwürfe zu Sätzen in Moll mit Uebergängen in verwandte Tonleitern 51
§ 6. Die Beispiele von § 5 vierstimmig . . . . . 53
§ 7. Entwürfe zu Sätzen von zwölf, sechzehn, zehn und vierzehn Takten 55
§ 8. Schlussbemerkungen . . . . . 56

## Dritter Theil.

### Vom strengen Satze.


| | | Seite |
|---|---|---|
| § 1. | Der strenge Satz; Erfordernisse desselben | 59 |
| § 2. | Die stufenweisen und sprungweisen Fortschreitungen der Stimmen im strengen Satze | 59 |
| § 3. | Die stufenweisen Fortschreitungen insbesondere | 61 |
| § 4. | Der Terzsprung | 62 |
| § 5. | Der Quartsprung | 62 |
| § 6. | Der Quintsprung | 65 |
| § 7. | Der Sextsprung | 66 |
| § 8. | Der Sept- und Octavsprung | 67 |
| § 9. | Mehrere Sprünge in gerader Richtung | 67 |
| § 10. | Sprünge, um zu schwer zu treffenden Intervallen zu gelangen | 68 |
| § 11. | Der Umfang einer Melodie | 69 |
| § 12. | Der Umfang der verschiedenen Singstimmen | 74 |
| § 13. | Die herrschenden Accorde im strengen Satze | 76 |
| § 14. | Die Durchgänge | 76 |
| § 15. | Die Vorhalte | 80 |
| § 16. | Die Doppelvorhalte | 82 |
| § 17. | Der Querstand | 83 |
| § 18. | Querüberstehende Verhältnisse der Oberstimme bezüglich des Basses | 85 |
| § 19. | Querüberstehende Verhältnisse des Basses bezüglich der Oberstimme | 87 |
| § 20. | Verspätete Auflösung querüberstehender Dissonanzen | 89 |
| § 21. | Querüberstehende Verhältnisse in der Moll-Tonleiter insbesondere | 92 |
| § 22. | Querüberstehende Verhältnisse in chromatischen Beispielen | 93 |
| § 23. | Querüberstehende Verhältnisse bei dissonirenden Sprüngen | 95 |
| § 24. | Schlussfolgerungen bezüglich der querüberstehenden Verhältnisse | 96 |
| § 25. | Die Takteintheilung im strengen Satze | 97 |
| § 26. | Verfahren, um die Wiederholung der nämlichen Tonfolge zu vermeiden; welchen Ton man beim Anfang eines neuen Taktes zu nehmen trachtet | 99 |
| § 27. | Wenn man bei einem Takte von vier Viertheilen einen Sextsprung vom ersten Viertheil des einen bis zum ersten Viertheil des nächsten Taktes vermitteln will | 100 |
| § 28. | Wie weit zwei sich zunächst stehende Stimmen sich von einander entfernen mögen | 103 |
| § 29. | Die Fundamentalschritte im strengen Satze: der Quartsprung aufwärts (Quintsprung abwärts) | 104 |
| § 30. | Der Quartsprung abwärts (Quintsprung aufwärts) | 112 |

Seite

§ 31. Der Terzsprung abwärts (Sextsprung aufwärts) . . . . . 121
§ 32. Der Terzsprung aufwärts (Sextsprung abwärts) . . . . . 131
§ 33. Stoff zur Uebung im strengen Satze: die Choralmelodie als festgestellter Gesang (Cantus firmus) und die Gegenharmonie dazu (Contrapunkt) . . . . . 141
§ 34. Fortschreitungen bei der Choralmelodie; Anfang und Ende derselben . . . . . 142
§ 35. Besondere Freiheiten, wenn die Oberstimme den Choral hat . . . 145
§ 36. Die Tonwechslungen im strengen Satze . . . . . 147
§ 37. Die chromatischen Fortschreitungen im strengen Satze . . . . . 149
§ 38. Schlussbemerkung bezüglich der Uebungen im strengen Satze. . . 150
§ 39. Verschiedene Deutung des Ausdruckes »strenger Satz« . . . . . 150
§ 40. Etwas Weniges vom freien Satze . . . . . 151
§ 41. Begründung des doppelten Contrapunktes . . . . . 157
§ 42. Sätze, in denen der freie mit dem strengen Styl gemischt ist . . . 160

---

## Vierter Theil.

### Vom doppelten Contrapunkte.

Einleitung . . . . . 163
§ 1. Vom doppelten Contrapunkte überhaupt . . . . . 164
§ 2. Vom doppelten Contrapunkte in der Octav . . . . . 166
§ 3. Vom doppelten Contrapunkte in der Non. . . . . 170
§ 4. Vom doppelten Contrapunkte in der Dezime . . . . . 177
§ 5. Vom doppelten Contrapunkte in der Undez . . . . . 181
§ 6. Vom doppelten Contrapunkte in der Duodez . . . . . 185
§ 7. Vom doppelten Contrapunkte in der Tredez . . . . . 188
§ 8. Vom doppelten Contrapunkte in der Quatuordez . . . . . 193
§ 9. Vom doppelten Contrapunkte in der Sept . . . . . 196
§ 10. Vom doppelten Contrapunkte in der Sext. . . . . 197
§ 11. Vom doppelten Contrapunkte in der Quint . . . . . 199
§ 12. Vom doppelten Contrapunkte in der Quart . . . . . 199
§ 13. Vom doppelten Contrapunkte in der Terz . . . . . 200

*

### Vereinigung zweier doppelter Contrapunkte:

§ 14. Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Octav mit jenem in der Dez . . . . . 201
§ 15. Desgl. in der Non mit jenem in der Dez . . . . . 204
§ 16. Desgl. in der Undez mit jenem in der Dez . . . . . 207
§ 17. Desgl. in der Duodez mit jenem in der Dez . . . . . 210

Seite

§ 18. Desgl. in der Tredez mit jenem in der Dez . . . . . 213
§ 19. Desgl. in der Quatuordez mit jenem in der Dez . . . . . 215
§ 20. Desgl. in der Sept mit jenem in der Dez . . . . . 218
§ 21. Desgl. in der Sext mit jenem in der Dez . . . . . 219
§ 22. Desgl. in der Quint mit jenem in der Dez. . . . . 222
§ 23. Desgl. in der Non mit jenem in der Octav . . . . . 224
§ 24. Desgl. in der Undez mit jenem in der Octav . . . . . 226
§ 25. Desgl. in der Duodez mit jenem in der Octav . . . . . 227
§ 26. Desgl. in der Tredez mit jenem in der Octav . . . . . 228
§ 27. Desgl. in der Quatuordez mit jenem in der Octav . . . . . 231
§ 28. Desgl. in der Sept mit jenem in der Octav . . . . . 232
§ 29. Desgl. in der Sext mit jenem in der Octav . . . . . 233
§ 30. Desgl. in der Quint mit jenem in der Octav . . . . . 235
§ 31. Desgl. in der Quart mit jenem in der Octav. . . . . 235
§ 32. Desgl. in der Terz mit jenem in der Octav . . . . . 241
§ 33. Desgl. in der Undez mit jenem in der Non . . . . . 243
§ 34. Desgl. in der Duodez mit jenem in der Non. . . . . 245
§ 35. Desgl. in der Tredez mit jenem in der Non . . . . . 246
§ 36. Desgl. in der Quatuordez mit jenem in der Non . . . . . 248
§ 37. Desgl. in der Sept mit jenem in der Non . . . . . 250
§ 38. Desgl. in der Sext mit jenem in der Non . . . . . 251
§ 39. Desgl. in der Quint mit jenem in der Non . . . . . 254
§ 40. Desgl. in der Duodez mit jenem in der Undez . . . . . 255
§ 41. Desgl. in der Tredez mit jenem in der Undez . . . . . 256
§ 42. Desgl. in der Quatuordez und in der Sept mit jenem in der Undez . . . . . 259
§ 43. Desgl. in der Sext mit jenem in der Undez . . . . . 260
§ 44. Desgl. in der Tredez mit jenem in der Duodez. . . . . 262
§ 45. Desgl. in der Quatuordez mit jenem in der Duodez . . . . . 264
§ 46. Desgl. in der Sept mit jenem in der Duodez . . . . . 266
§ 47. Desgl. in der Sext mit jenem in der Duodez. . . . . 267
§ 48. Desgl. in der Quint mit jenem in der Duodez . . . . . 269
§ 49. Desgl. in der Quatuordez mit jenem in der Tredez. . . . . 270
§ 50. Desgl. in der Sept mit jenem in der Tredez. . . . . 271
§ 51. Desgl. in der Sext mit jenem in der Tredez . . . . . 272
§ 52. Desgl. in der Quint mit jenem in der Tredez . . . . . 273

*

## Vereinigung dreier doppelter Contrapunkte:

§ 53. Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Octav, der Dez und der Duodez . . . . . 274
§ 54. Desgl. in der Octav, der Undez und der Tredez . . . . . 276
§ 55. Desgl. in der Non, der Dez und der Duodez . . . . . 279

Seite

§ 56. Desgl. in der Octav, der Dez und der Tredez . . . . . 281
§ 57. Desgl. in der Dez, der Duodez und der Quatuordez . . . . . 284
§ 58. Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Octav, der Duodez und der Quatuordez . . . . . 286
§ 59. Desgl. in der Non, der Duodez und der Quatuordez . . . . . 290

*

§ 60. Der doppelte Contrapunkt in der Dez, insofern er die Vereinigung der übrigen Contrapunkte vermittelt . . . . . 293
§ 61. Hinzufügung einer freien Begleitungsstimme zu einem doppelten Contrapunkte . . . . . 295
§ 62. Beispiele zur Anwendung des im vorigen § Gesagten . . . . . 298
§ 63. Die Fortschreitungen der Stimmen bei den doppelten Contrapunkten, wenn das Fundament um eine Quart aufwärts oder Quint abwärts geht . . . . . 300
§ 64. Dieselben, wenn das Fundament um eine Quint aufwärts oder Quart abwärts geht . . . . . 303
§ 65. Vom doppelten Contrapunkte in der melodischen Gegenbewegung. . . . . 305
§ 66. Verbindung des doppelten Contrapunktes in der melodischen Gegenbewegung mit dem doppelten Contrapunkte: I. in der Octav, II. in der Non, III. in der Dez, IV. in der Undez . . . . . 308
§ 67. Dieselbe mit dem doppelten Contrapunkte: I. in der Duodez, II. in der Tredez, III. in der Quatuordez, IV. in der Octav und Dez zugleich . . . . . 311
§ 68. Sätze des doppelten Contrapunktes für die Moll-Tonleiter . . . . 314
§ 69. Chromatische Beispiele im doppelten Contrapunkte . . . . . 315
§ 70. Vom doppelten rückgängigen Contrapunkte. . . . . 316
§ 71. Vom doppelten rückgängigen Contrapunkte in der melodischen Gegenbewegung . . . . . 318
§ 72. Einige erlaubte Verzierungen beim doppelten Contrapunkte in der Octav. . . . . 319

*

§ 73. Vom dreifachen Contrapunkte überhaupt . . . . . 321
§ 74. Vom dreifachen Contrapunkte in der Octav. . . . . 321
§ 75. Dreifacher Contrapunkt in der Non . . . . . 325
§ 76. Dreifacher Contrapunkt in der Dez mit jenem in der Octav vereinigt. . . . . 325
§ 77. Dreifacher Contrapunkt in der Undez . . . . . 328
§ 78. Dreifacher Contrapunkt in der Duodez . . . . . 329
§ 79. Dreifacher Contrapunkt in der Duodez mit jenem in der Octav vereinigt . . . . . 333
§ 80. Dreifacher Contrapunkt in der Tredez . . . . . 337

Seite

§ 81. Dreifacher Contrapunkt in der Quatuordez . . . . . 340
§ 82. Dreifacher Contrapunkt in der melodischen Gegenbewegung . . . 343
§ 83. Einfach rückgängiger dreistimmiger Contrapunkt . . . . . 346
§ 84. Rückgängiger dreifacher Contrapunkt . . . . . 347

*

§ 85. Vom vierfachen Contrapunkte . . . . . 348
§ 86. Vierfacher Contrapunkt in der melodischen Gegenbewegung . . . 353
Beschluss . . . . . 356

# Erster Theil.

## Vom drei- und zweistimmigen Satze, insofern er aus dem vierstimmigen Satze hervorgeht.

---

## Vom drei- und zweistimmigen Satze, insofern er aus dem vierstimmigen Satze hervorgeht.

Die Harmonie kann bei diesen beiden, wie leicht vorauszusehen ist, nicht so vollkommen sein als bei dem vierstimmigen Satze; man sucht aber wenigstens die nothwendigsten Antheile der Accorde, insoweit es der Zusammenhang gestattet, anzubringen.

Der Zusammenhang macht im dreistimmigen Satze Folgendes nothwendig:

*a*) Der Dreiklang wird nebst dem Grundton entweder mit Terz und Quint, oder mit Terz und Octav, oder mit doppelter Terz ausgedrückt.

*b*) Der Sextaccord wird nebst dem Basston entweder mit Terz und Sext, oder mit Sext und Octav, oder mit doppelter Sext ausgedrückt.

*c*) Der Quartsextaccord wird nebst dem Basston entweder wirklich mit Quart und Sext ausgedrückt, oder man nimmt die Sext und Octav, in welchem Falle aber nur der Zusammenhang entscheidet, ob damit ein Sextaccord oder ein Quartsextaccord gemeint sei.

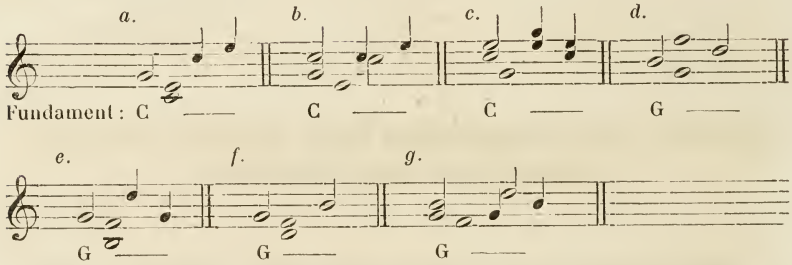
*d*) Der Septaccord wird nebst dem Grundton mit Terz und Sept, seltener mit Quint und Sept ausgedrückt.

*e*) Der Quintsextaccord wird nebst dem Basston mit Quint und Sext am besten ausgedrückt; wenn man aber bloss Terz und Quint nimmt, so kann nur der Zusammenhang entscheiden, ob damit ein Dreiklang oder ein Quintsextaccord gemeint sei.

*f*) Der Terzquartaccord wird nebst dem Basston seltener mit Terz und Quart ausgedrückt als mit Terz und Sext, wenn auch im letzteren Falle nur der Zusammenhang entscheidet, ob damit ein Sext- oder ein Terzquartaccord gemeint sei.

*g*) Der Secundaccord wird nebst dem Basston meistens mit Secund und Quart, seltener mit Secund und Sext ausgedrückt; gebraucht man bloss Quart und Sext, so muss der Zusammenhang entscheiden, ob damit ein Quartsext- oder ein Secundaccord gemeint sei.

In allen diesen Fällen können über demselben Bass die verschiedenen Bezeichnungen eines und desselben Accordes gleich nach einander kommen. Z. B.




Im zweistimmigen Satze wird

*a*) der Dreiklang nebst dem Grundton mit der Terz ausgedrückt, in welchem Falle Quint und Octav desselben Grundtones nachfolgen, auch vorausgehen können.

*b*) Der Sextaccord wird nebst dem Basston mit der Sext ausgedrückt, und die Terz und Octav können vorausgehen oder nachfolgen.

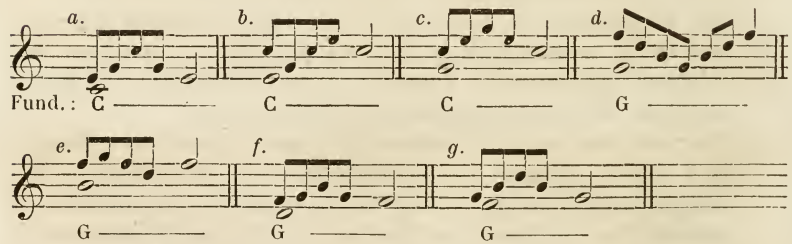
*c*) Der Quartsextaccord kann im zweistimmigen Satze nur insofern ausgedrückt werden, als über demselben Basston die Quart und Sext nach einander folgen.

*d*) Der Septaccord wird nebst dem Grundton mit der Sept ausgedrückt, in welchem Falle die Terz, Quint oder Octav über demselben Grundton vor- oder nachher kommen können.

*e*) Der Quintsextaccord kann nur insofern ausgedrückt werden, als über demselben Basston wenigstens Quint und Sext, wenn nicht auch die Terz, nach einander gehört werden.

*f*) Der Terzquartaccord kann nur insofern ausgedrückt werden, als über demselben Basston Terz und Quart, besser auch noch die Sext, nach einander gehört werden.

*g*) Der Secundaccord wird nebst dem Basston mit der Secund ausgedrückt, in welchem Falle die Quart und Sext über demselben Basston vor- oder nachher kommen können. Z. B.




Die Leser belieben nun die folgenden Sätze, die zuerst vier-,

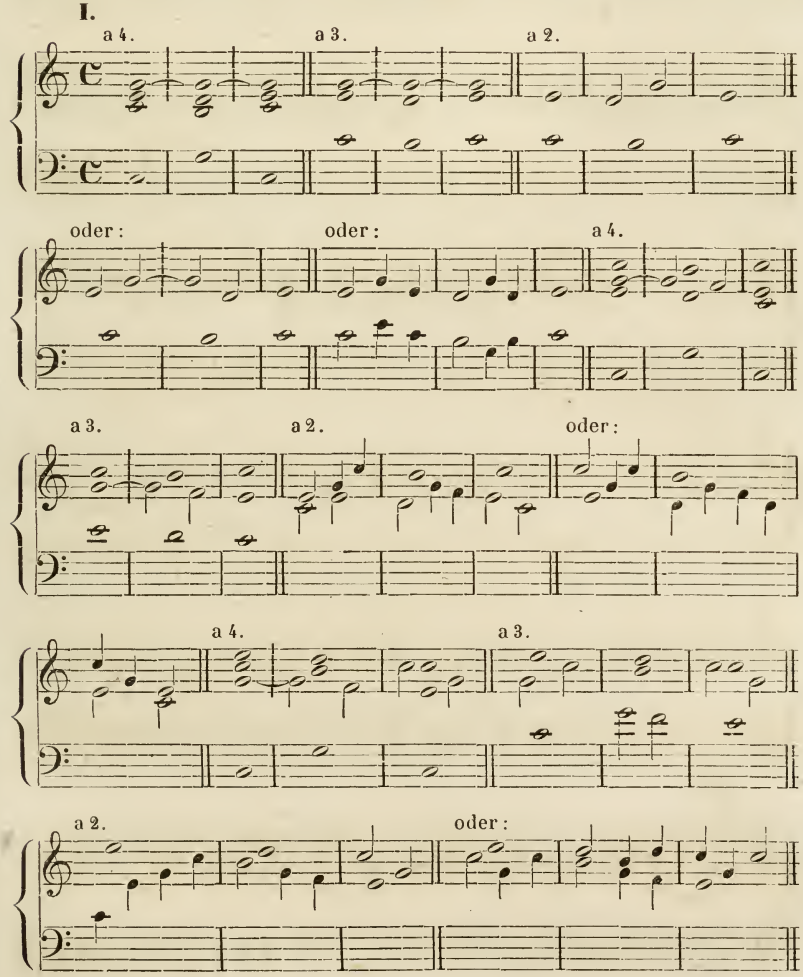
dann drei- und zweistimmig gegeben werden, zu vergleichen, und zu bemerken, wie sie aus denselben Grundharmonien entspringen.

Wenn öfters statt eines Stammaccordes eine seiner Verwechslungen, oder umgekehrt, gebraucht werden muss, so ändert dieses nichts an dem Wesen der Harmonie, und geschieht nur der leichteren melodischen Fortschreitung wegen.

Dass trotz der vielen Beispiele nicht Alles erschöpft ist und den Lesern noch sehr Vieles überlassen bleibt, darf kein Vorwurf für den Verfasser sein, weil das Verfahren in den gegebenen Beispielen hinlänglich gezeigt wird.

## C dur.

**I.**



**II.**

a 4. a 3. oder:

a 2. a 4. a 3.

a 2. a 4. a 3.

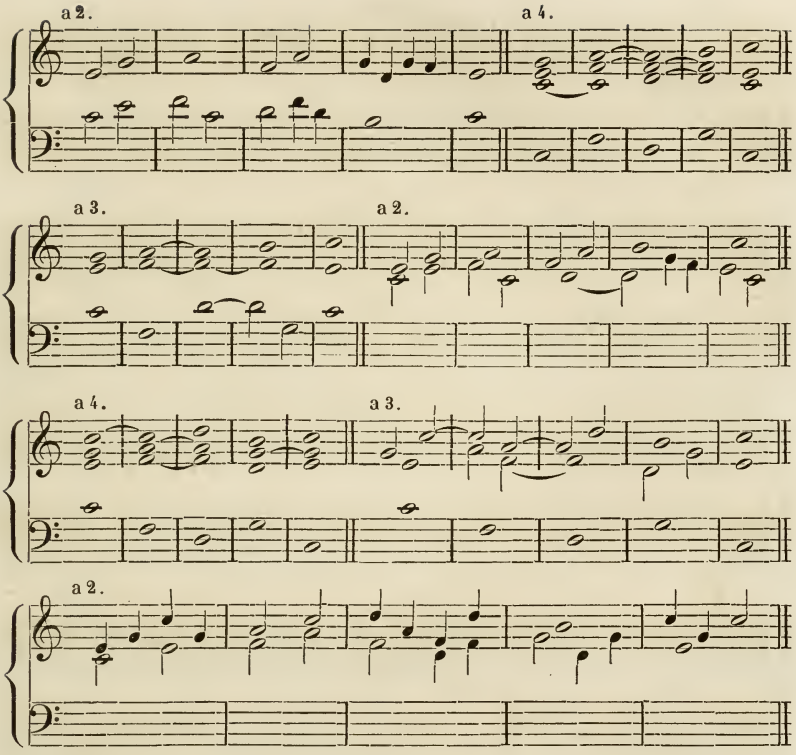
a 2. a 4. a 3.

a 2. a 4.

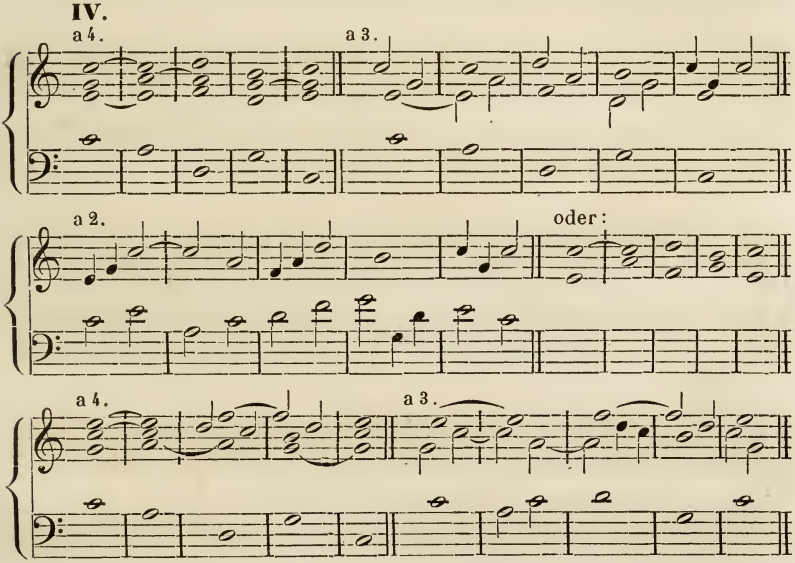
a 3. a 2.

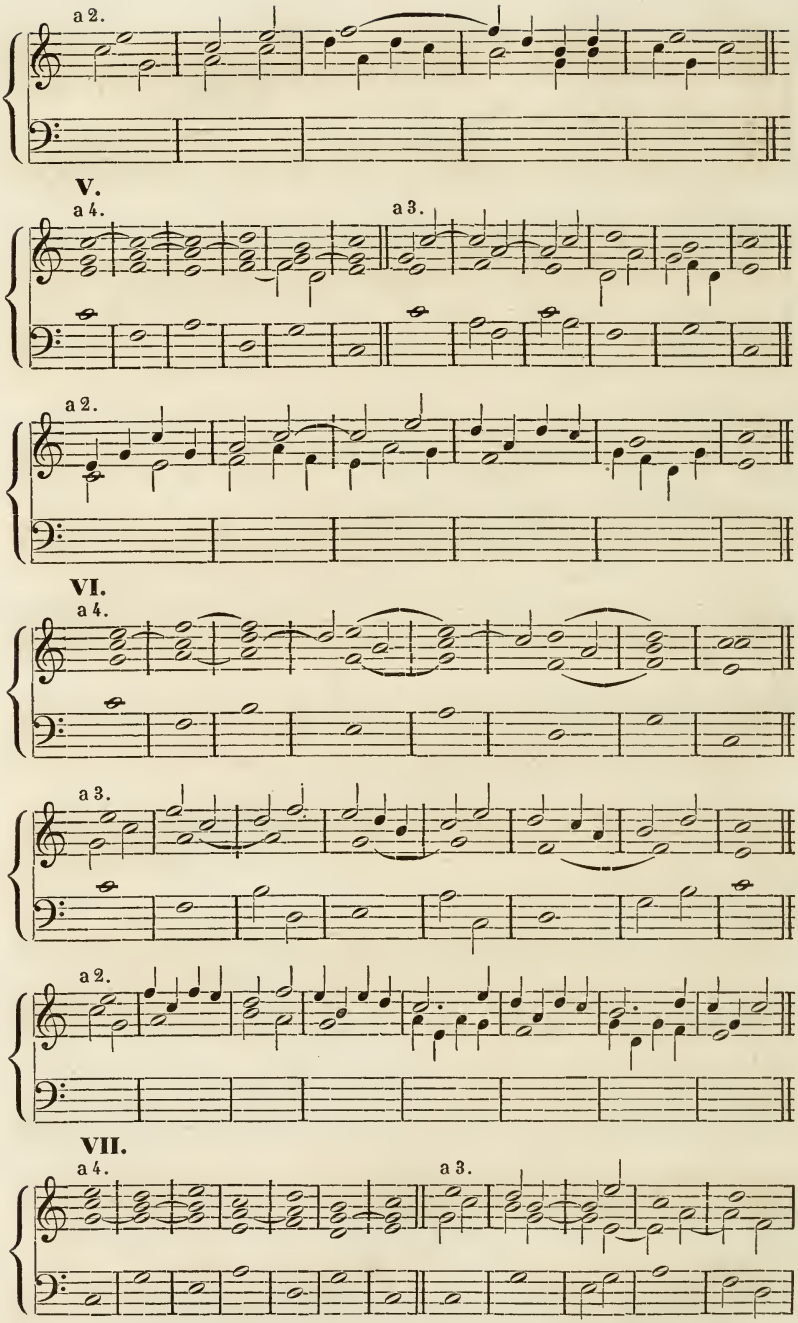
**III.**

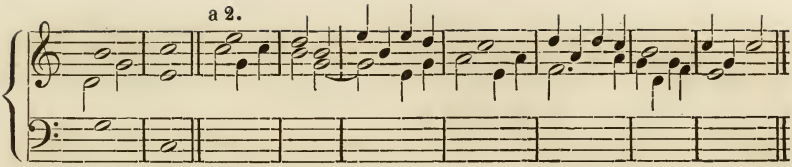
a 4. a 3.



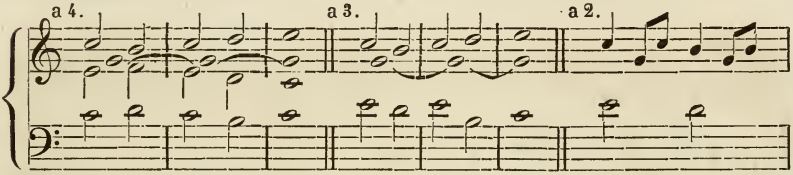

**IV.**



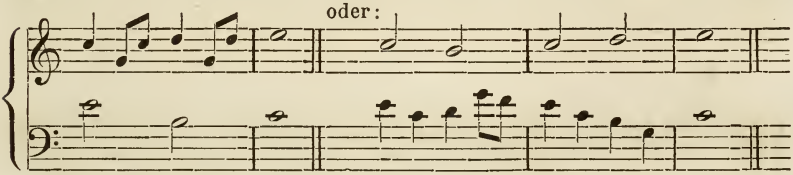

a 2.
V.
a 4.
a 3.
a 2.
VI.
a 4.
a 3.
a 2.
VII.
a 4.
a 3.



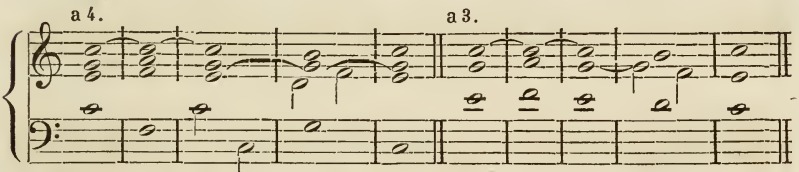

VIII.

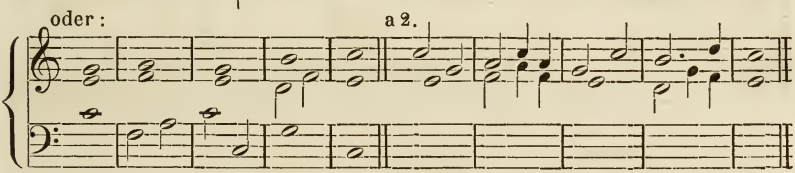



Fund.: C G C G C

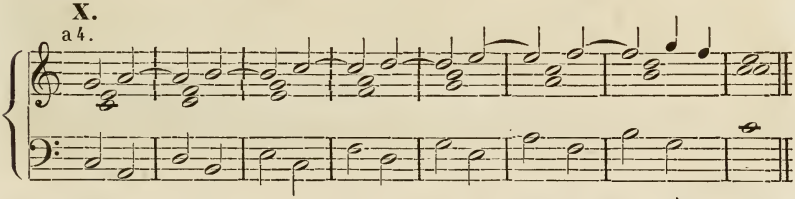


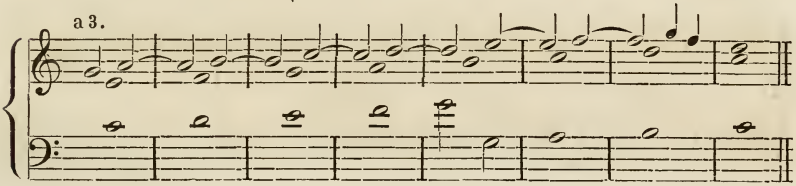

IX.

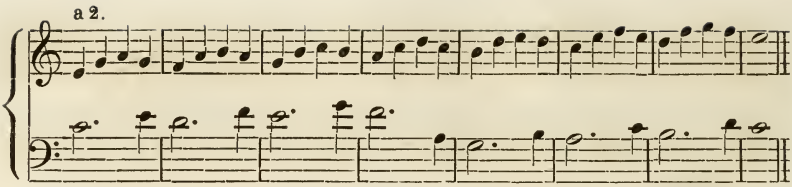


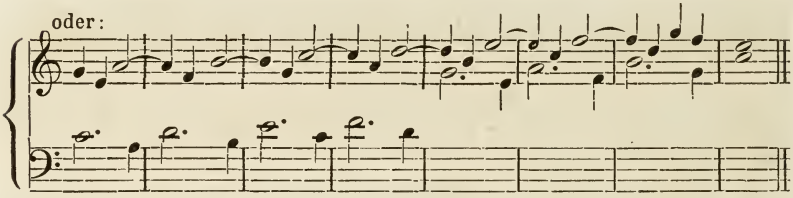




X.

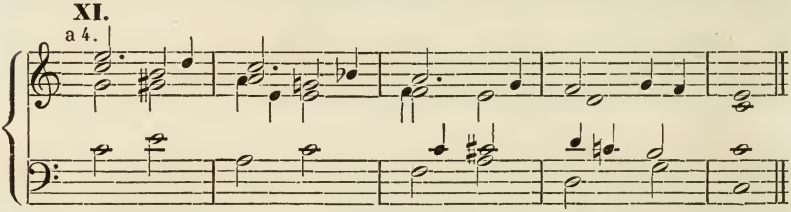


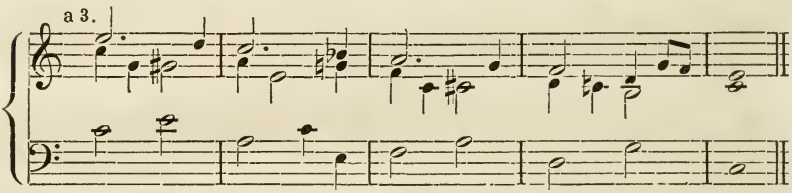



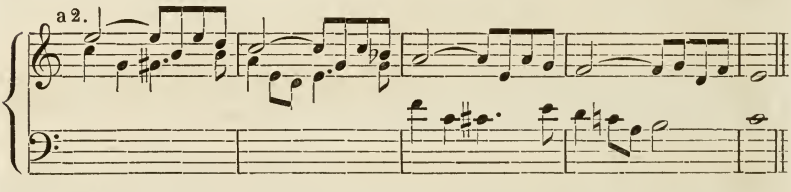


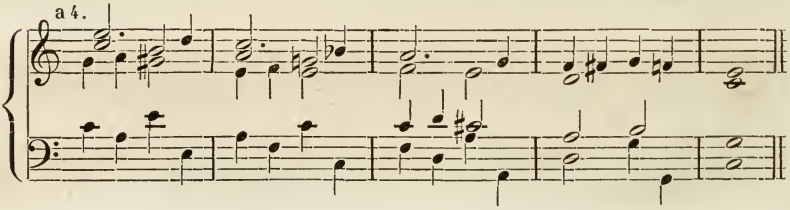




## XI.

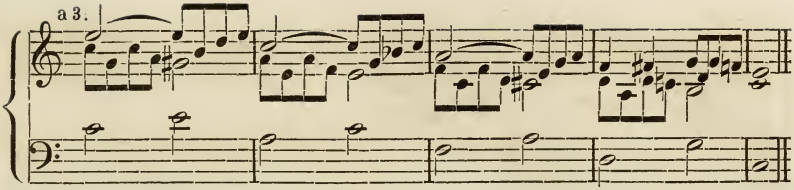


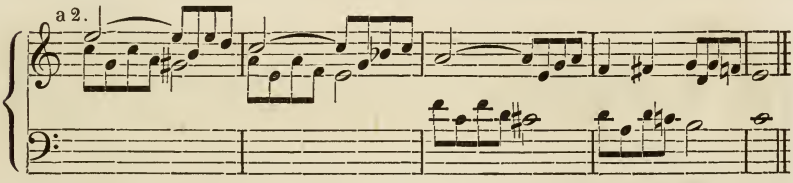



a 3.

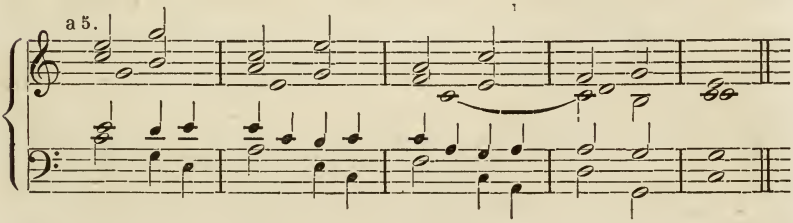


a 2.

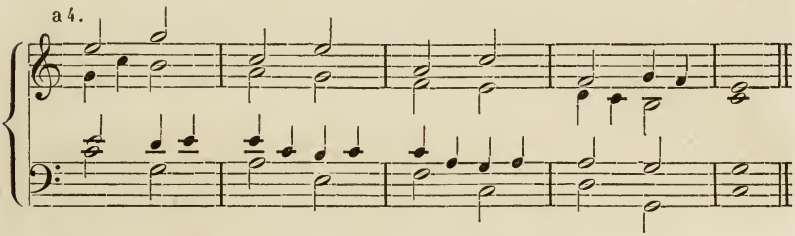


## XII.

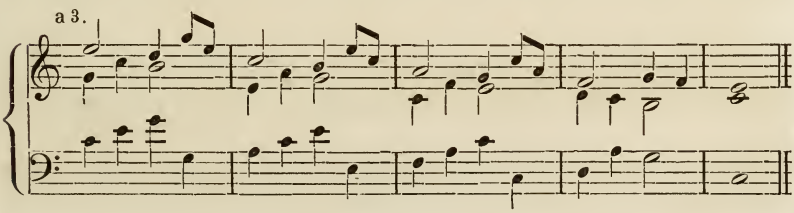
a 5.



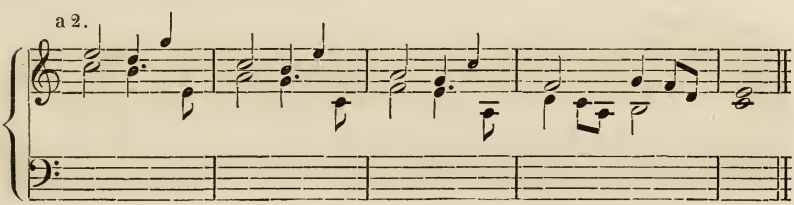
a 4.

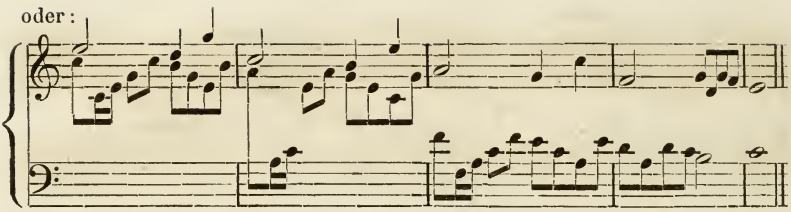


a 3.

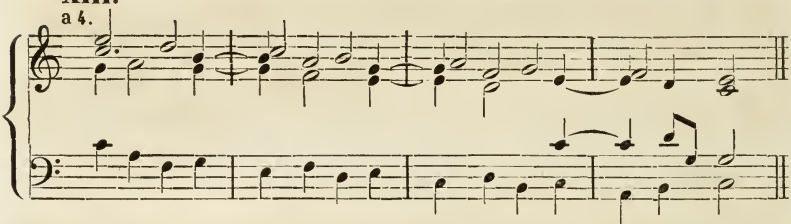


a 2.

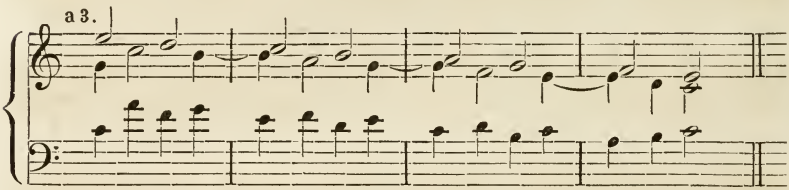


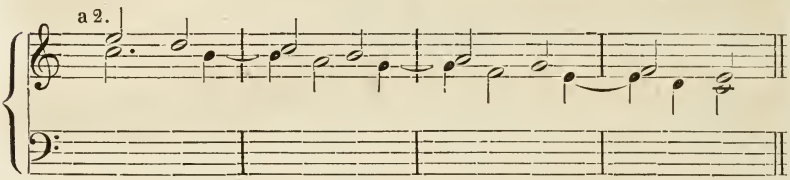


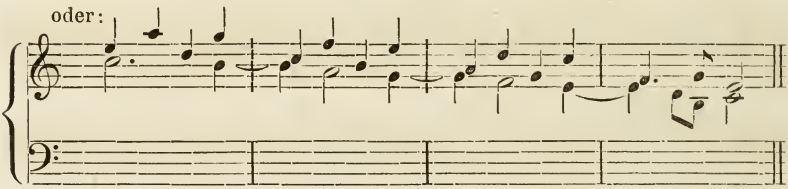

## XIII.

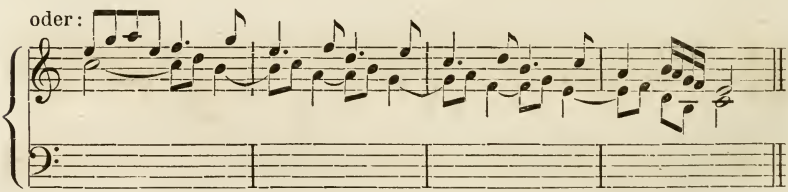



Fund.: C A D G C F H E A D G C F H G C

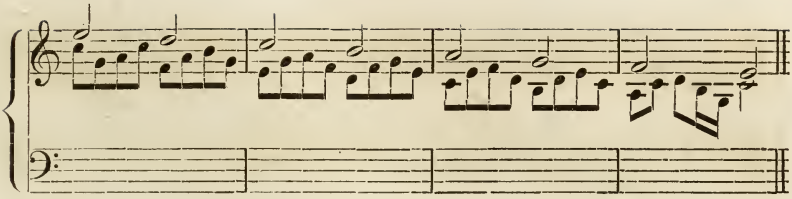


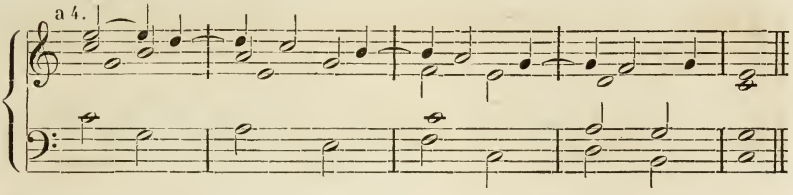



oder:

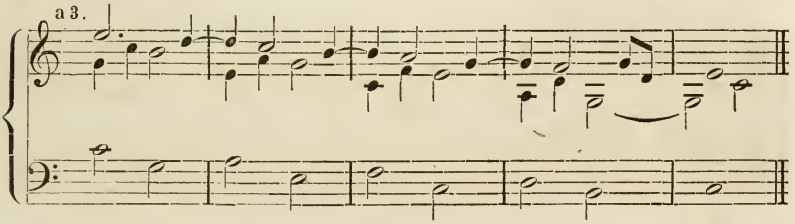


**XIV.**

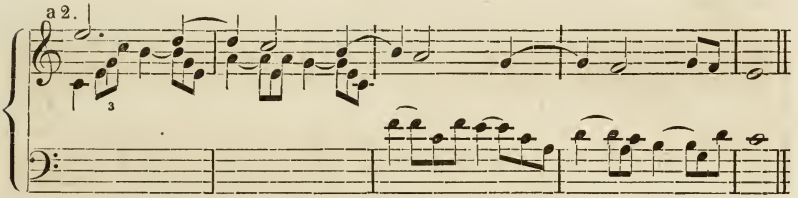
a 4.



a 3.

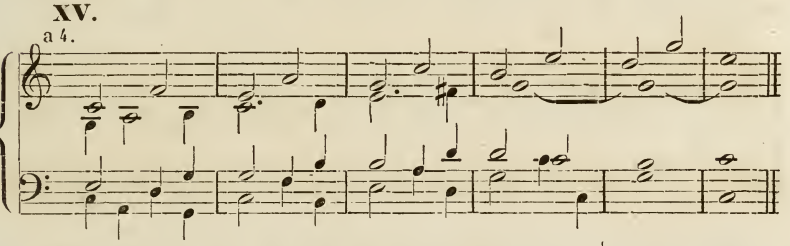


a 2.

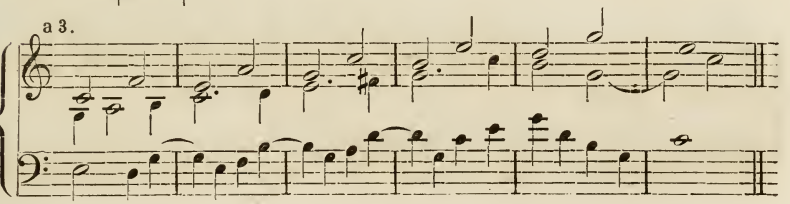


**XV.**

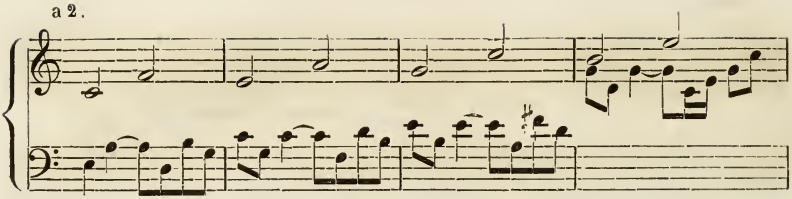
a 4.



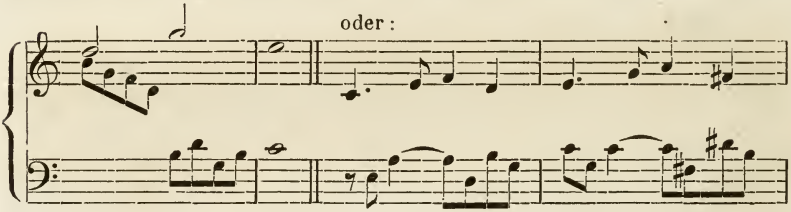
a 3.

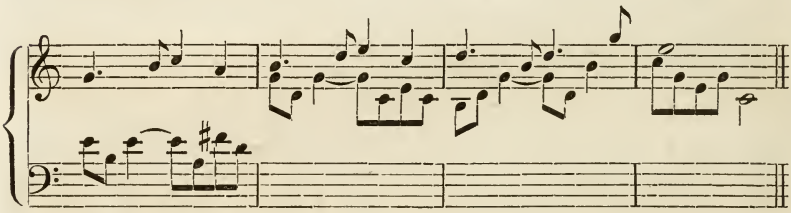


a 2.



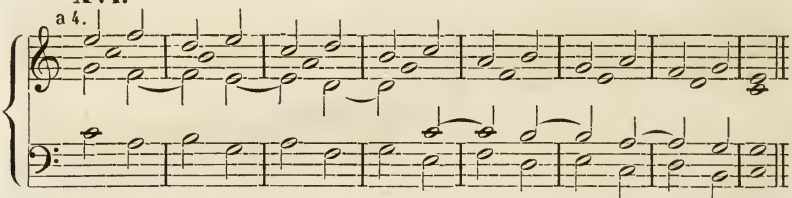
oder:





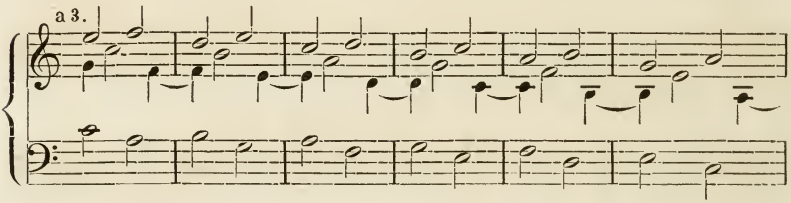
## XVI.

a 4.

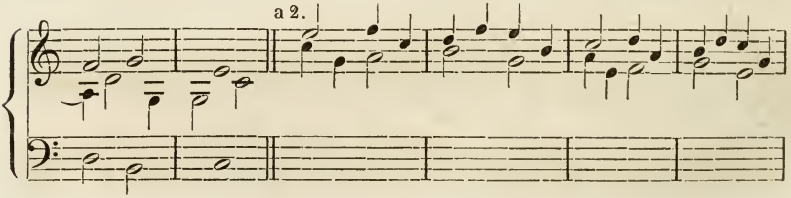


Fund.: C F H E A D G C F H E A D G C

a 3.



a 2.



a 4.

a 3.

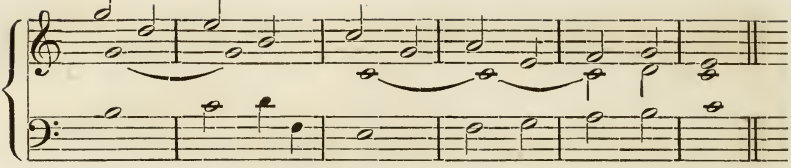
a 2.

## XVII.

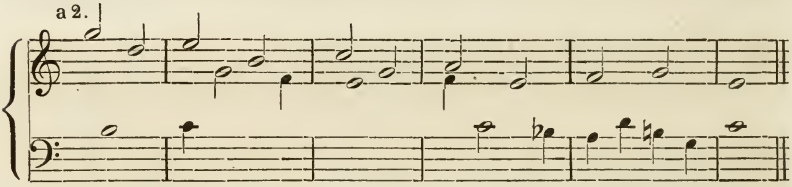
a 4.

Fund.: G — C G C — F C F D G C

a 3.

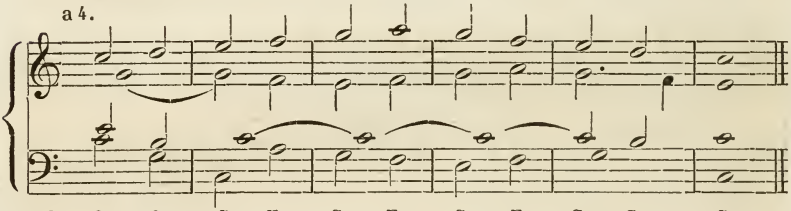


a 2.



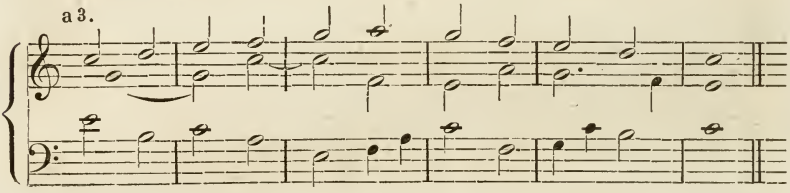
## XVIII.

a 4.

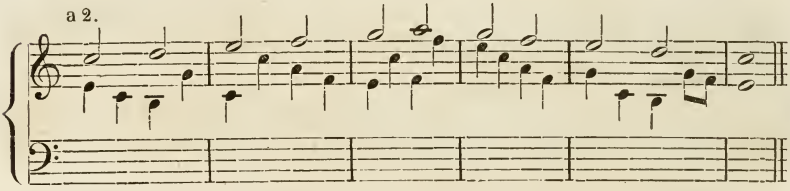


Fund.: C G C F C F C F C G C

a 3.

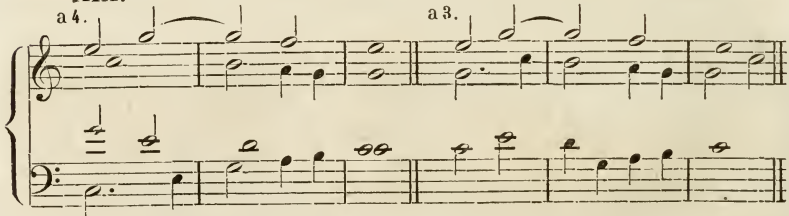


a 2.

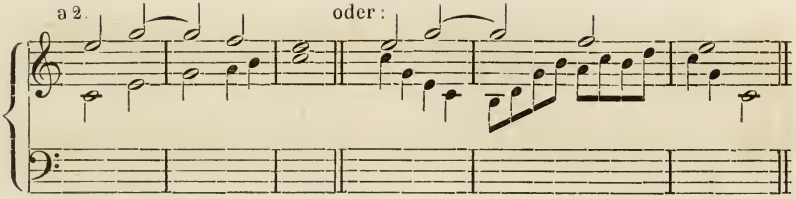


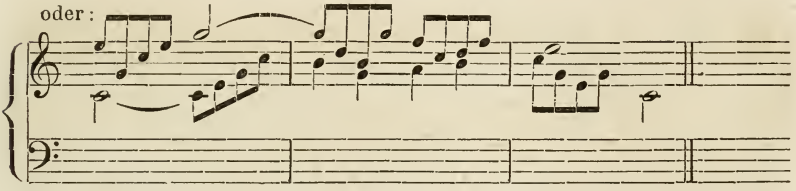
## XIX.

a 4. a 3.

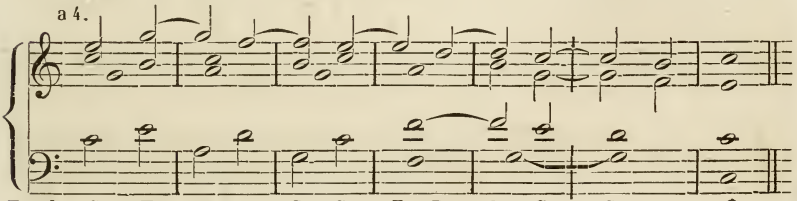


Fund.: C —— G —— C

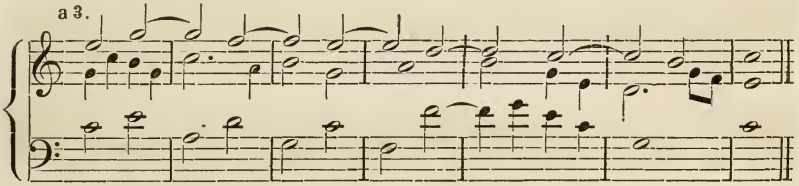


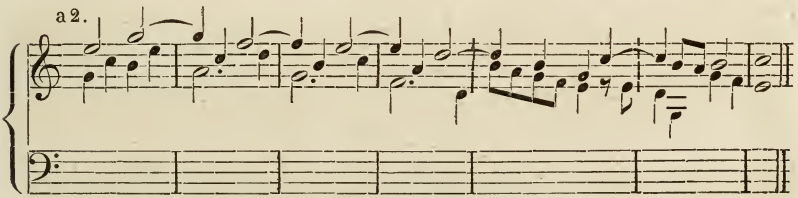




**XX.**



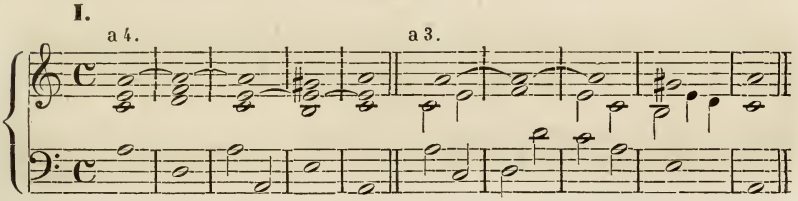

Fund.: C E A D G C F D G C G — C

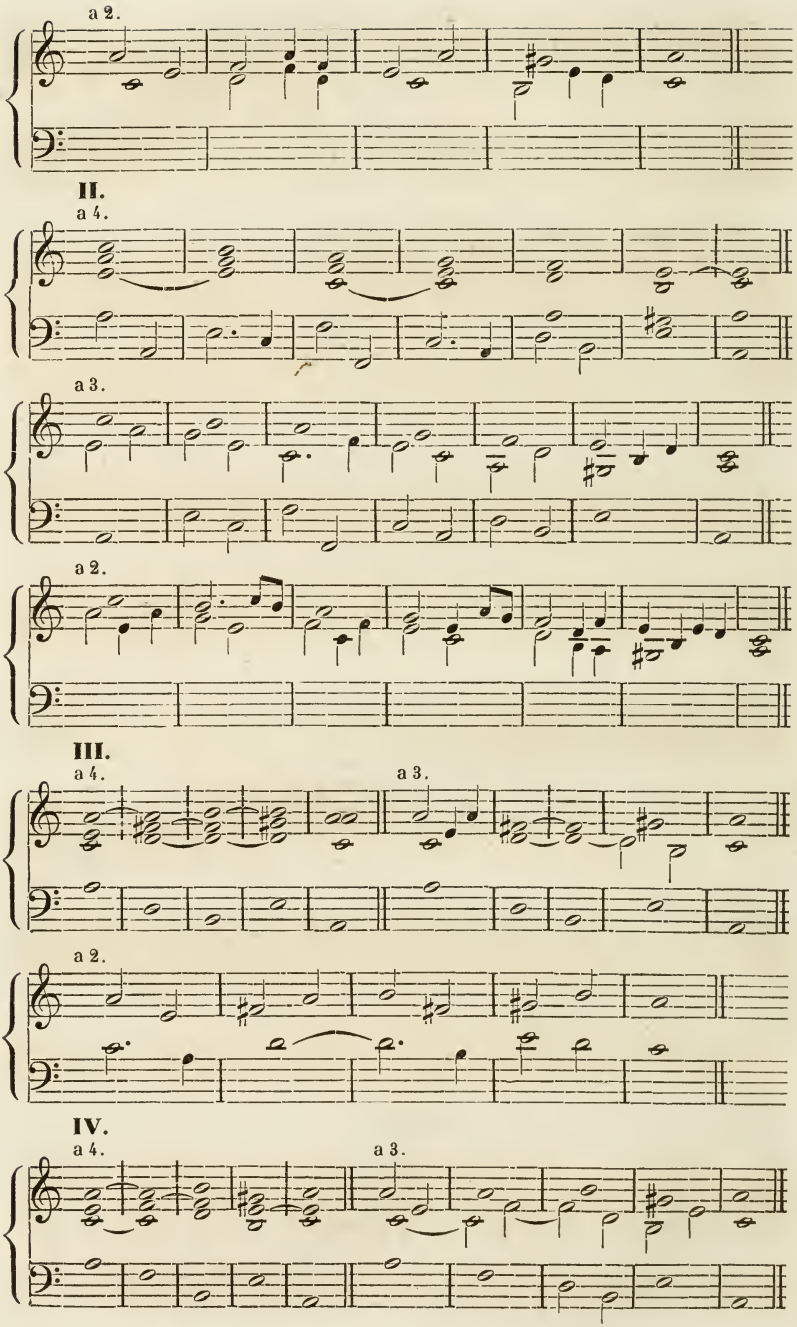


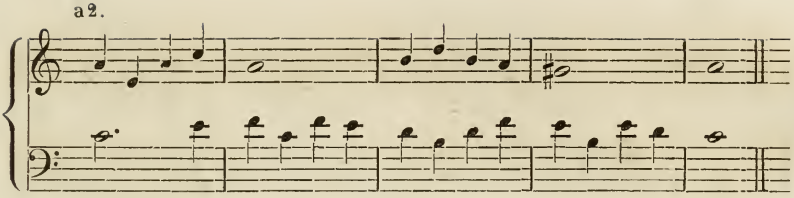




## A moll.

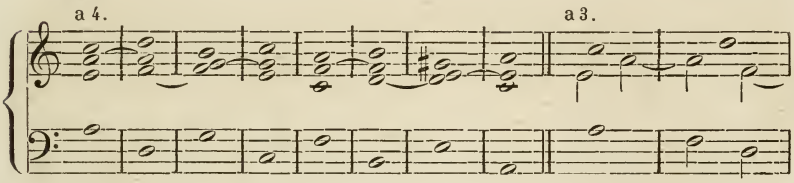
**I.**

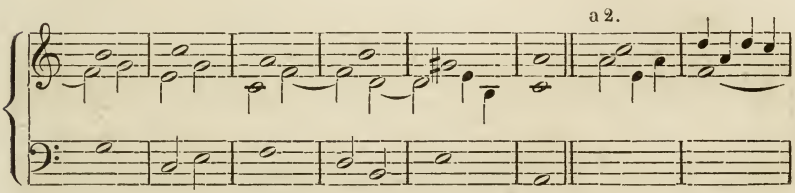


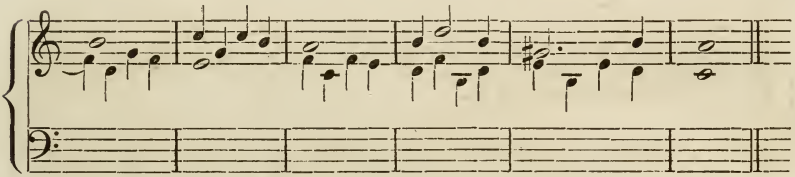

a 2.
II.
a 4.
a 3.
a 2.
III.
a 4.
a 3.
a 2.
IV.
a 4.
a 3.



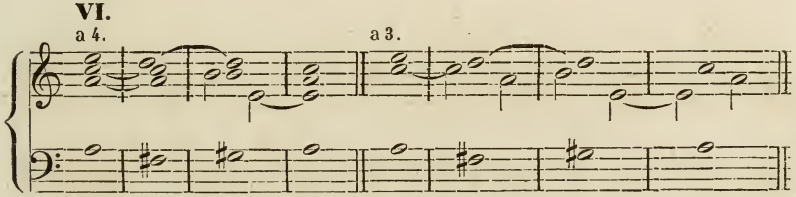

**V.**



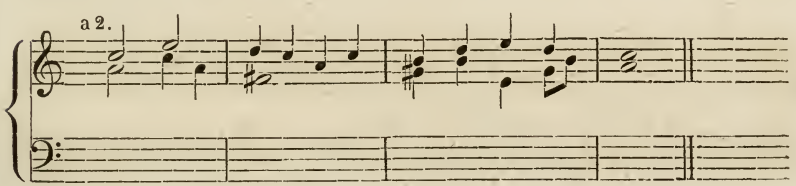



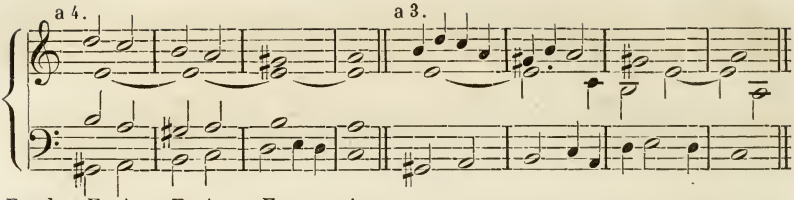
**VI.**



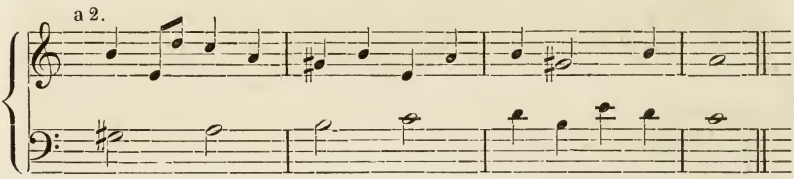

Fund.: A D Gis E A



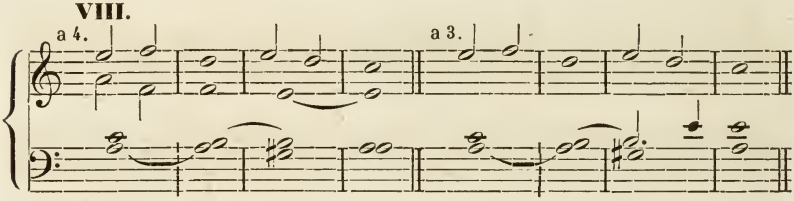
**VII.**



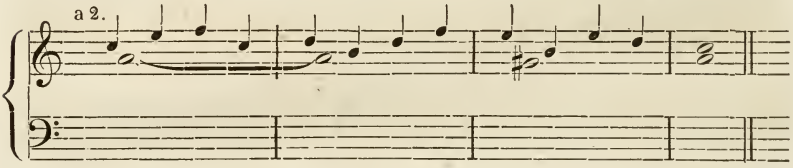

Fund.: E A E A E — A



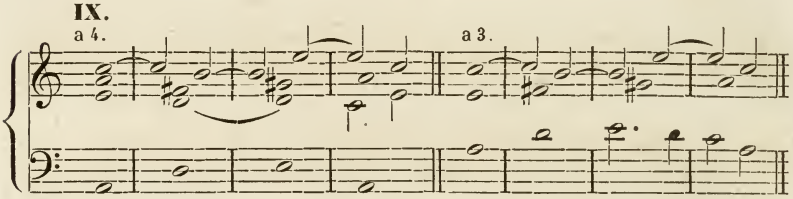

**VIII.**



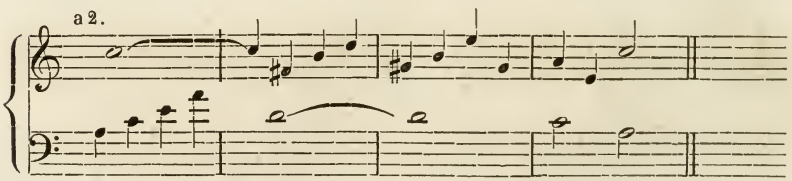

Fund.: A F H E — A




**IX.**

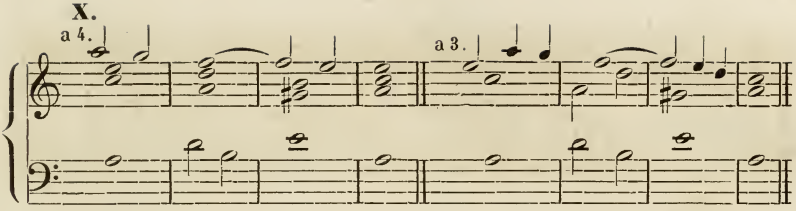



Fund.: A D H E — A —



**X.**

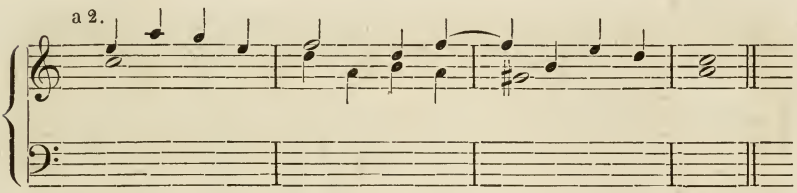
a 4.



a 3.

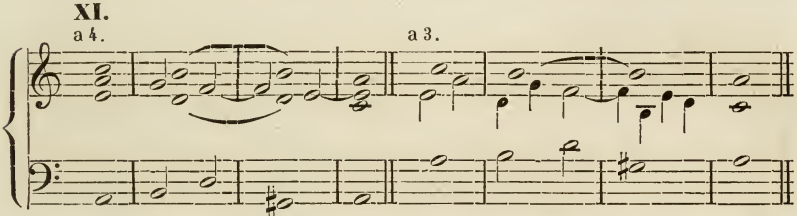


a 2.



**XI.**

a 4.

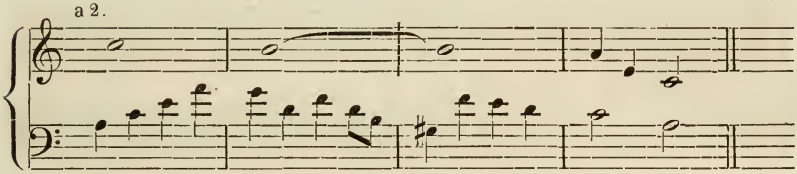


a 3.



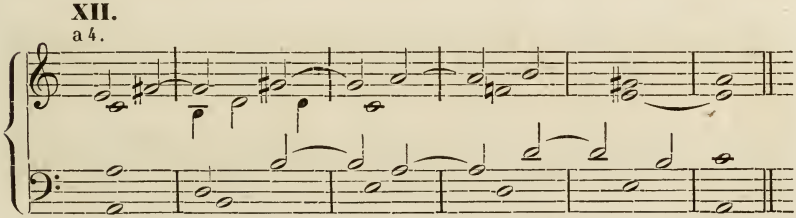
Fund.: A F H — E — A

a 2.



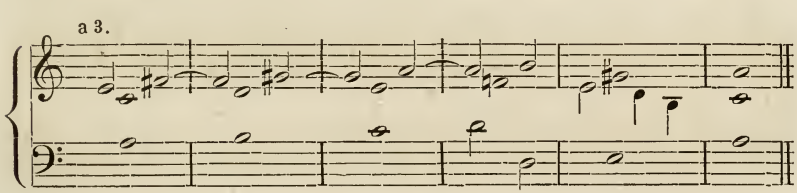
**XII.**

a 4.

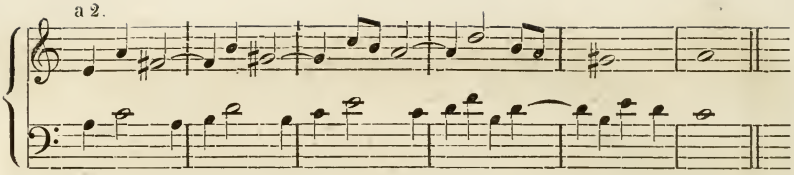


Fund.: A Fis H Gis C A D H E — A

a 3.

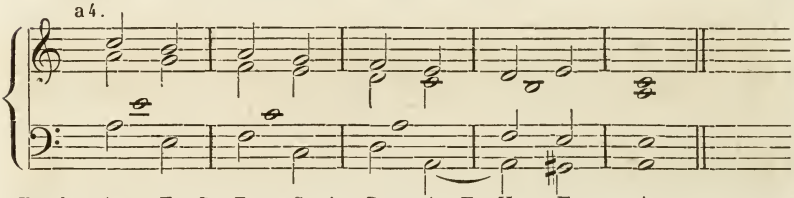


a 2.



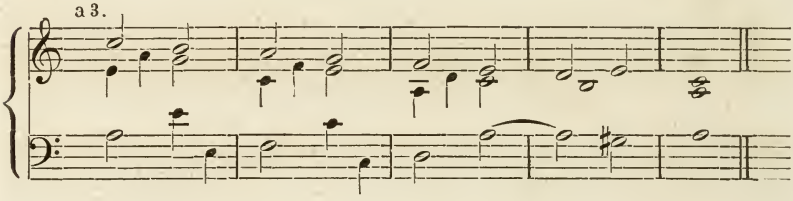
**XIII.**

a 4.

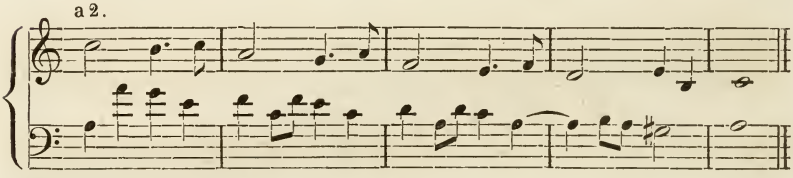


Fund.: A E C F C A D A F H E A

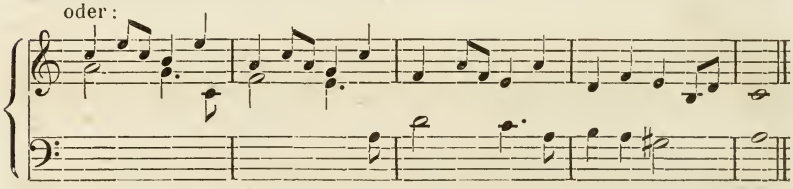
a 3.



a 2.

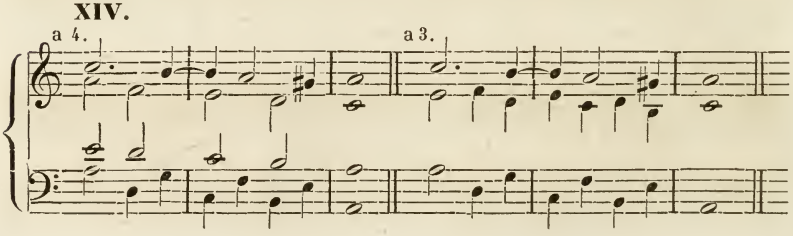


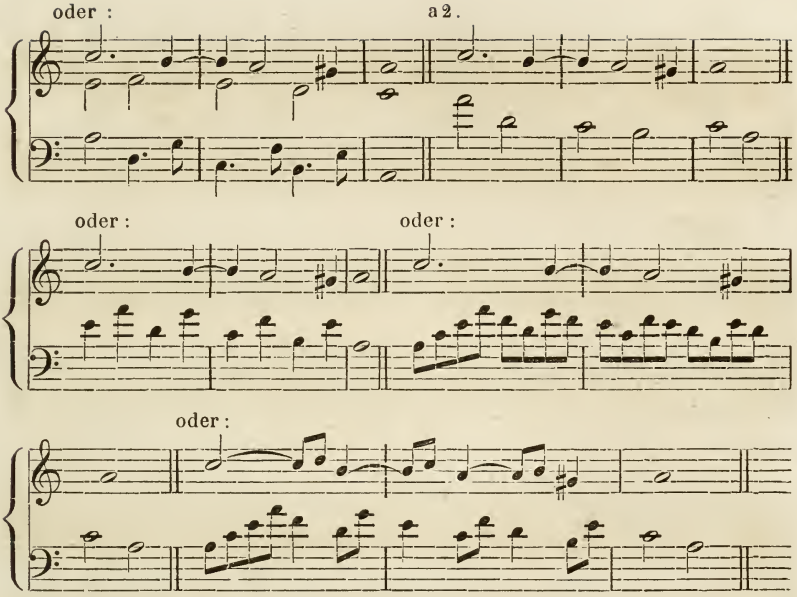
oder:



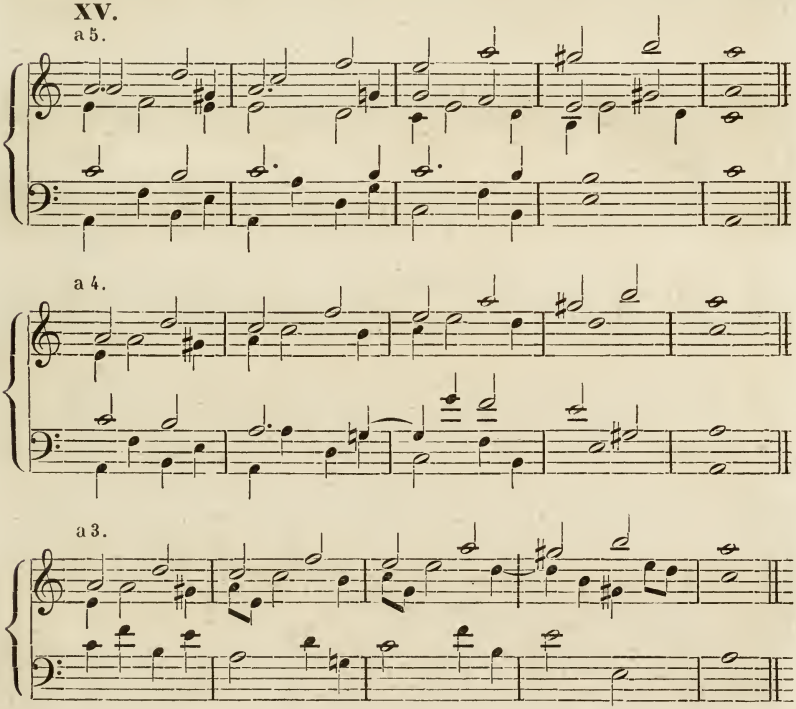
**XIV.**

a 4. a 3.

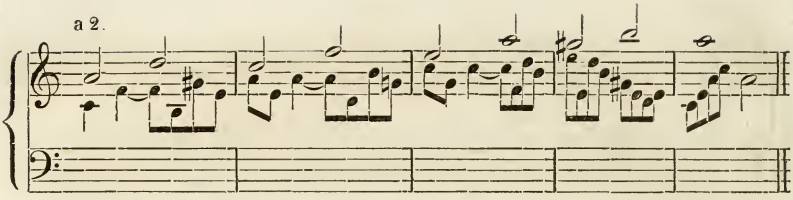





**XV.**

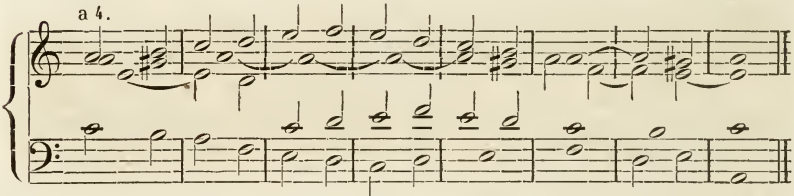


a 2.



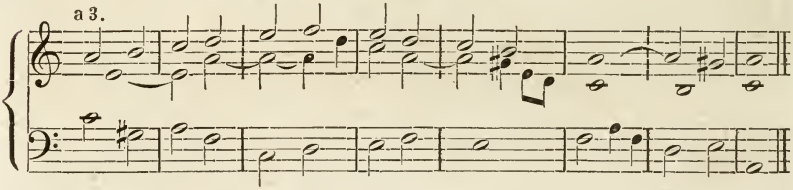
**XVI.**

a 4.

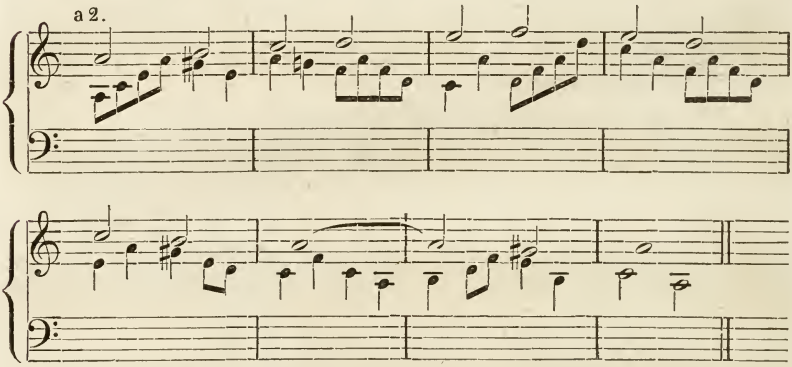


Fund.: A E A D A D A D A E C F — H E A

a 3.

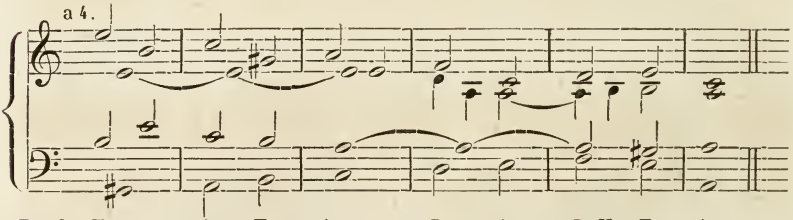


a 2.

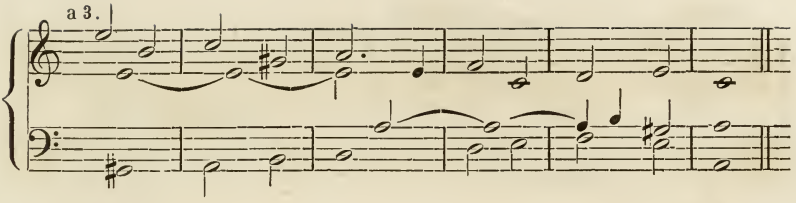


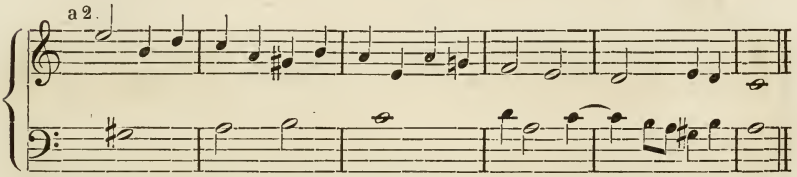
**XVII.**

a 4.

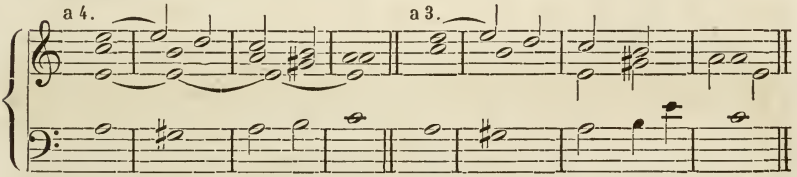


Fund.: E — A E A — D A D H E A

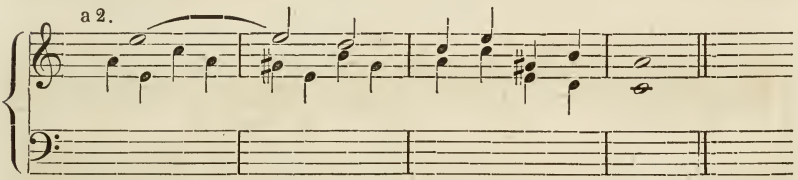


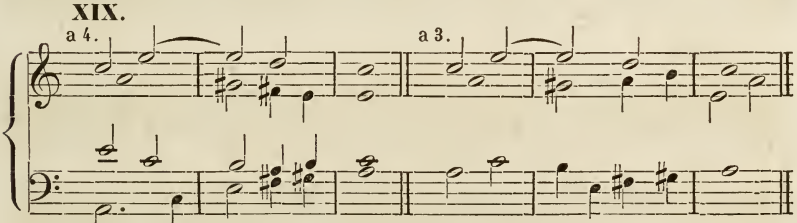

**XVIII.**



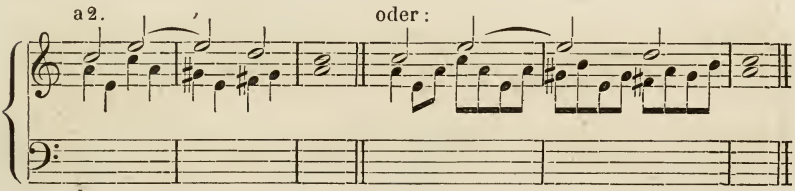

Fund.: A E A E A

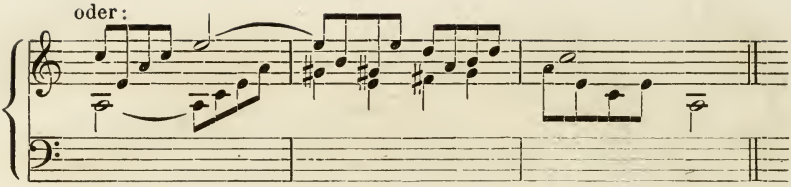



**XIX.**

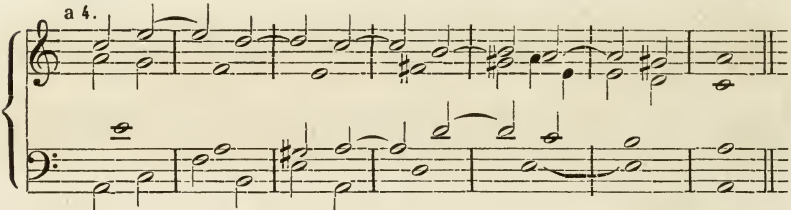



Fund.: A —— E —— A

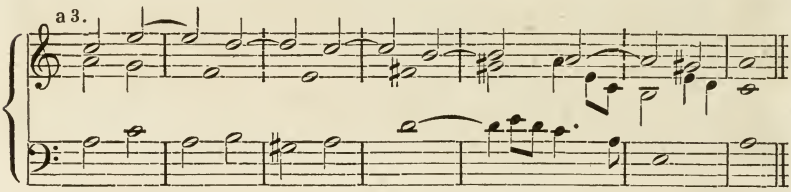


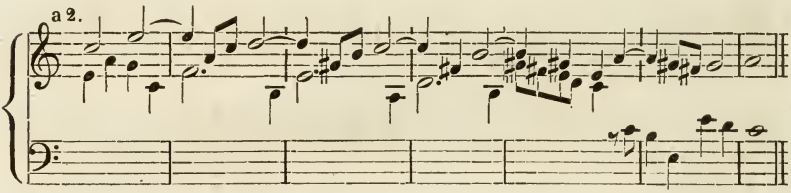



**XX.**

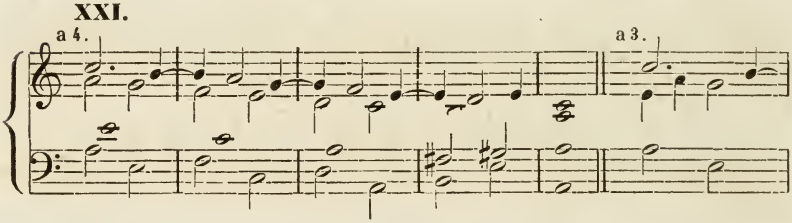


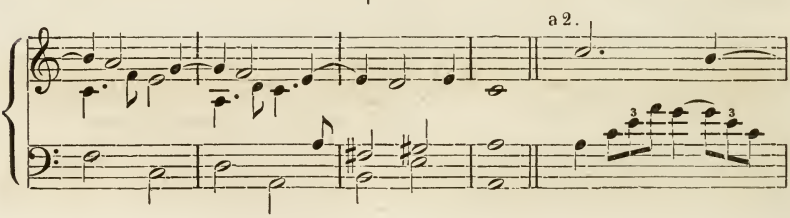

Fund.: A C F H E A D H E A E — A

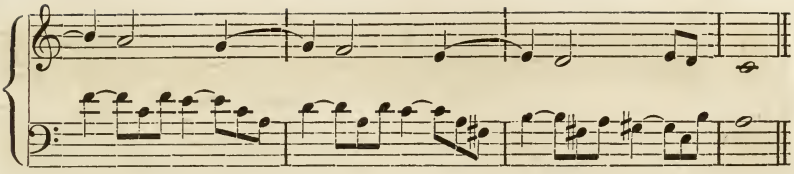



**XXI.**

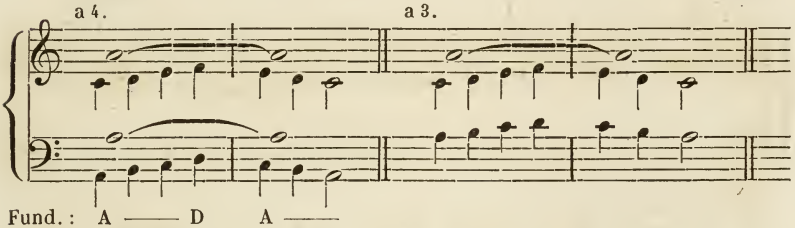




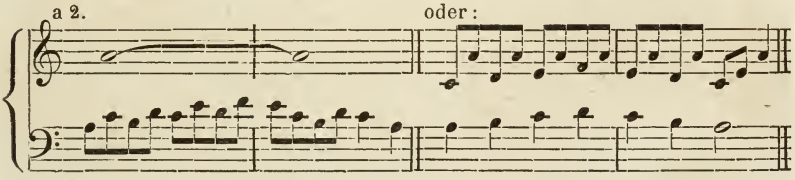
## XXII.

a 4. a 3.



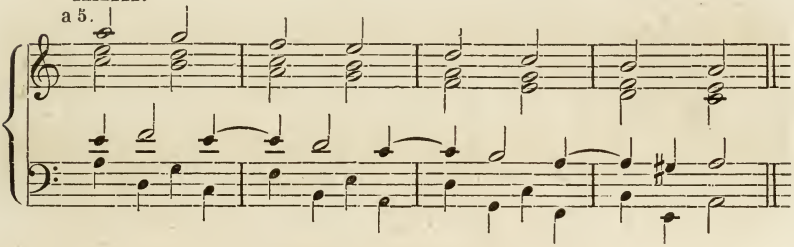
Fund.: A —— D A ——

a 2. oder:

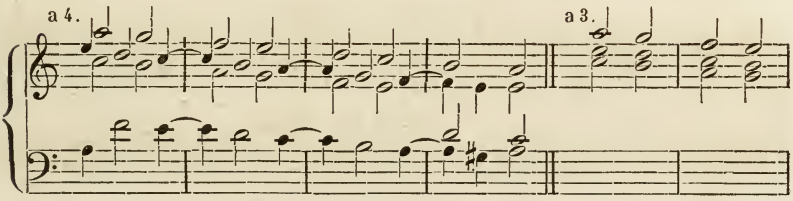


## XXIII.

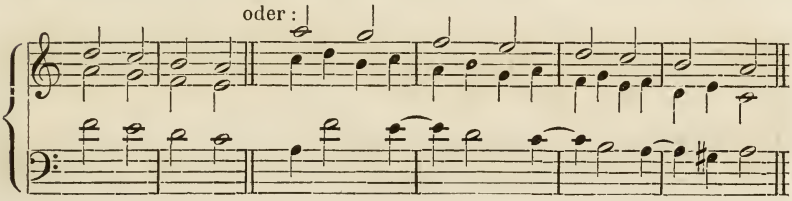
a 5.



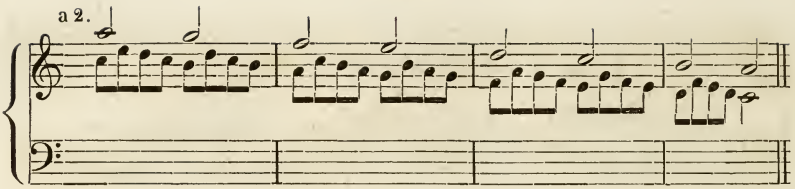
a 4. a 3.



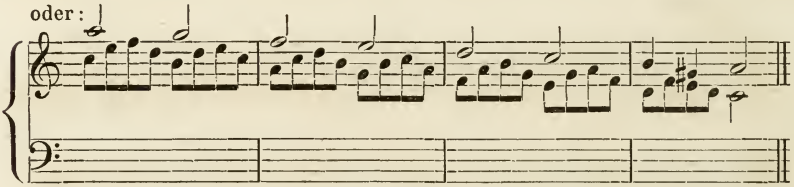
oder:



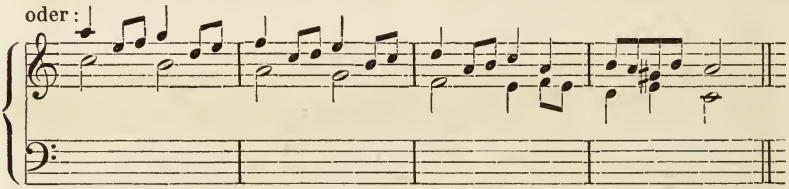
a 2.



oder:

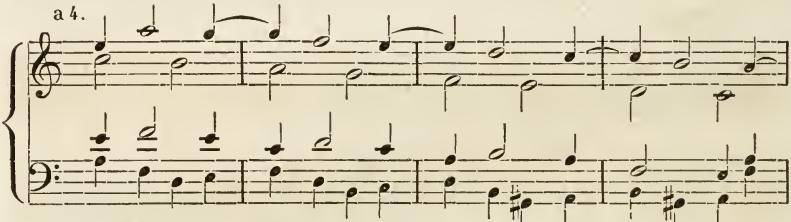


oder:



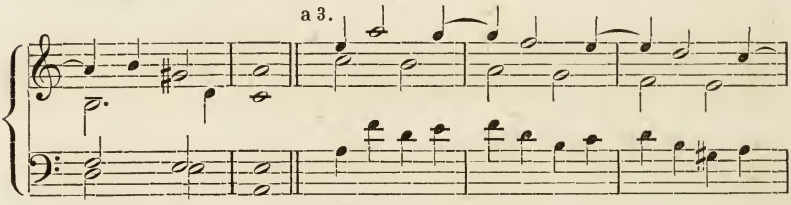
## XXIV.

a 4.



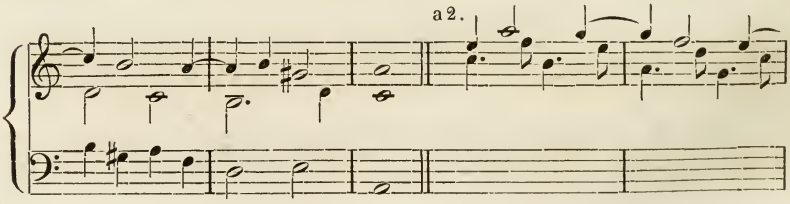
Fund.: A F H E C F D G C A D H E A F H Gis E A F

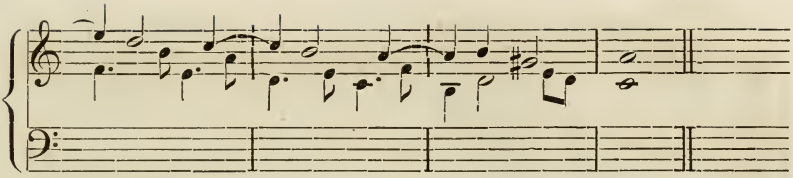
a 3.



H E A

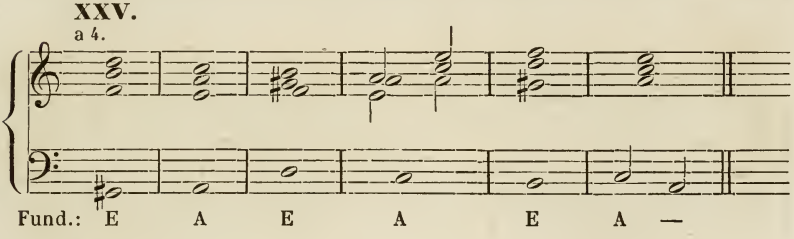
a 2.





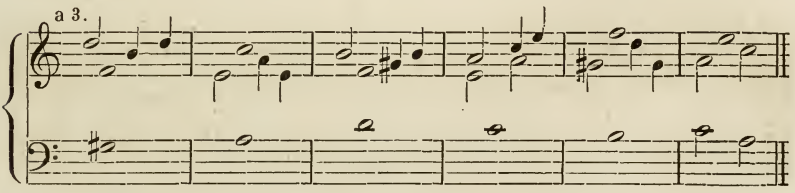
**XXV.**

a 4.

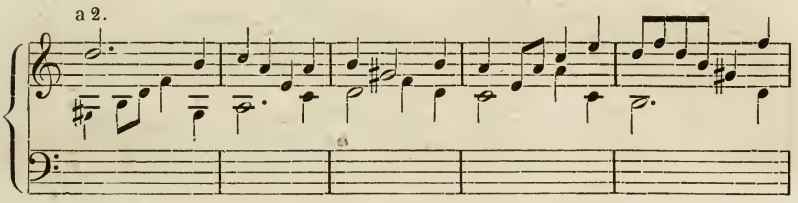


Fund.: E A E A E A —

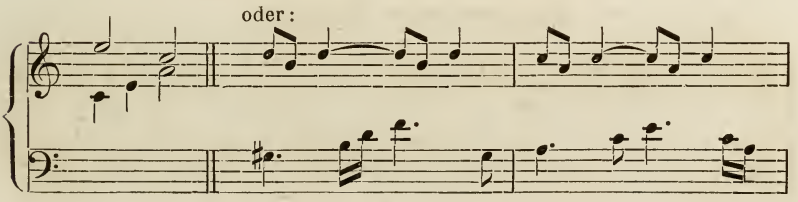
a 3.

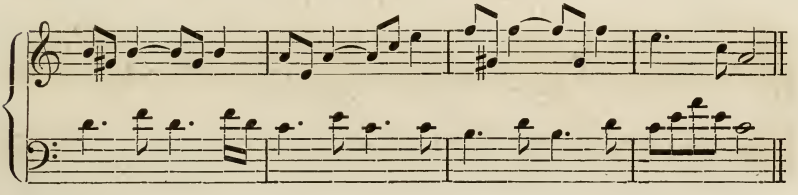


a 2.



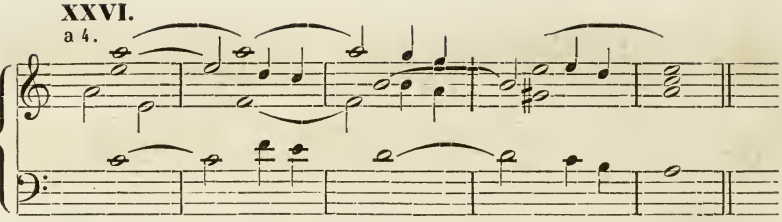
oder:





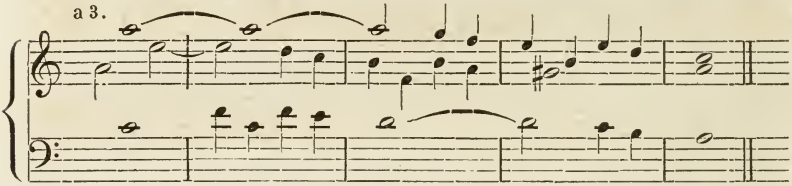
**XXVI.**

a 4.

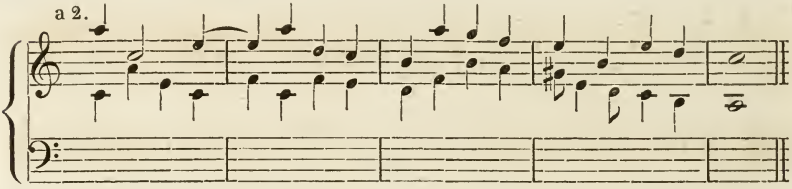


Fund.: A — F — H — E — A

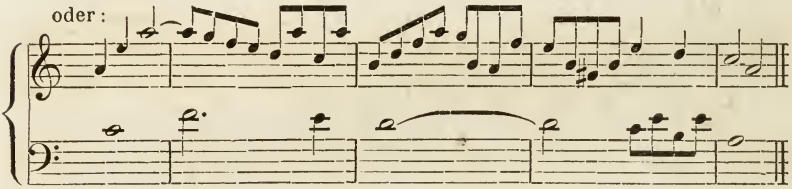
a 3.



a 2.

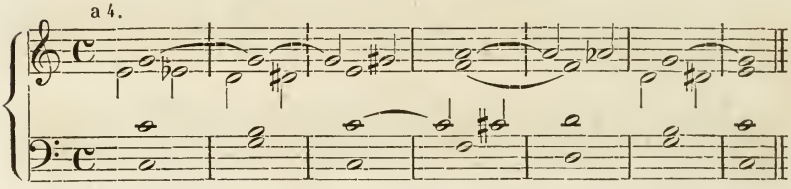


oder:

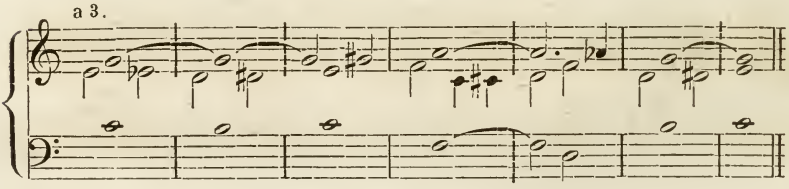


## I. Chromatische Beispiele.

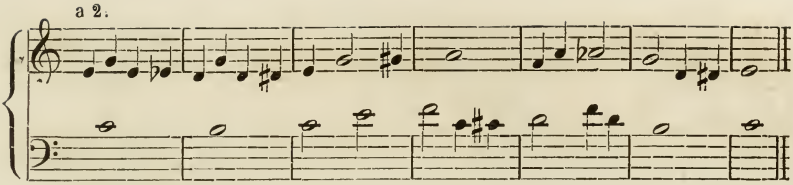
a 4.



a 3.

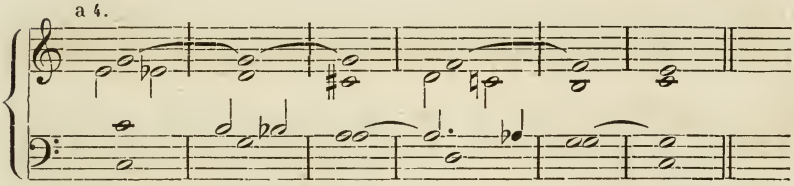


a 2.

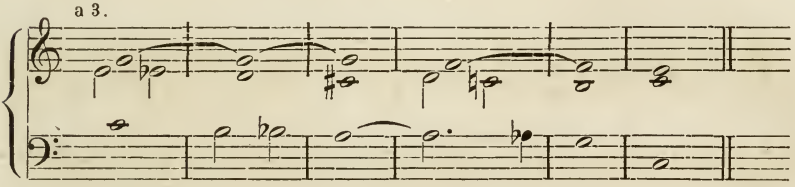


II.

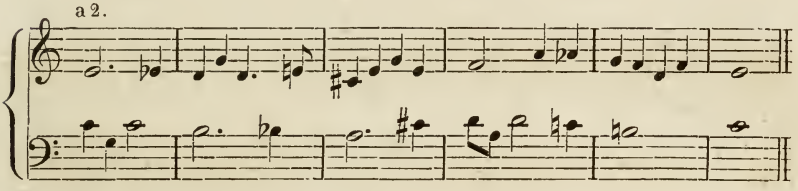
a 4.



a 3.

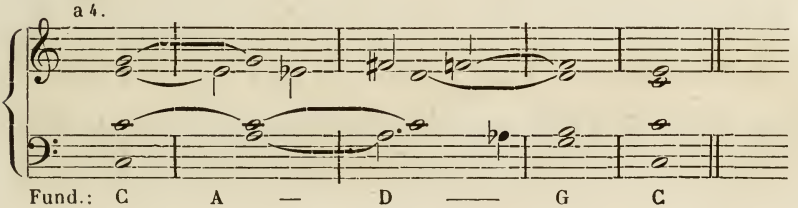


a 2.



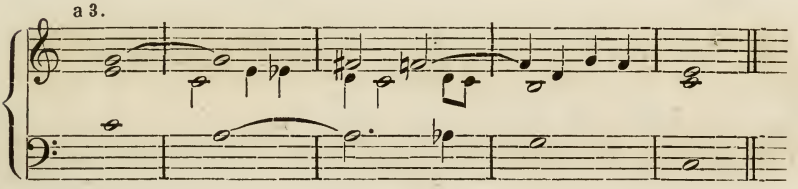
III.

a 4.

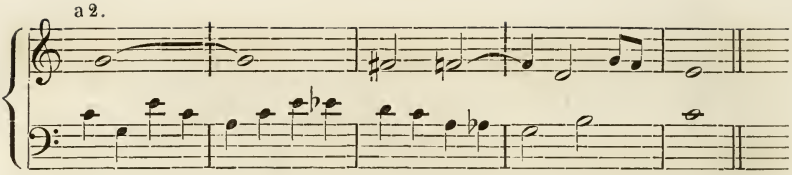


Fund.: C A — D —— G C

a 3.

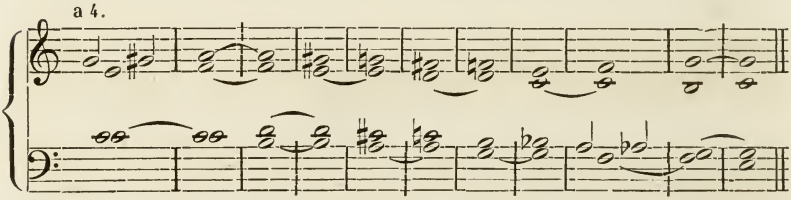


a 2.



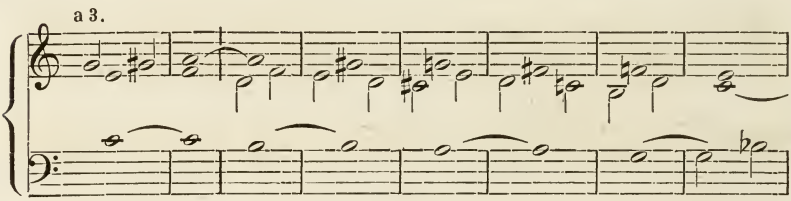
**IV.**

a 4.

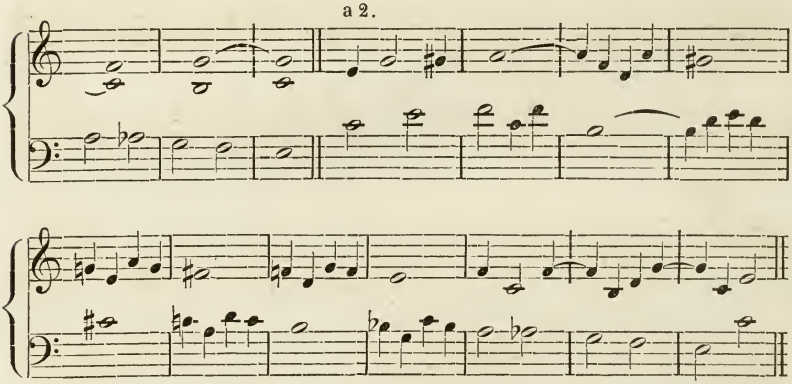


Fund.: C — F H E A D G C F D G C

a 3.

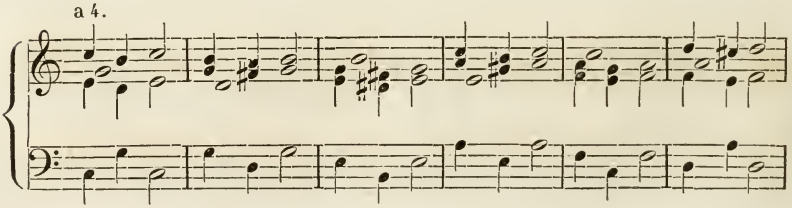


a 2.

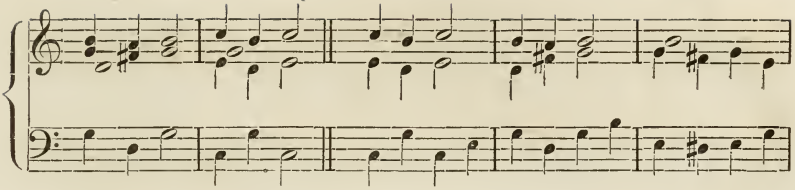


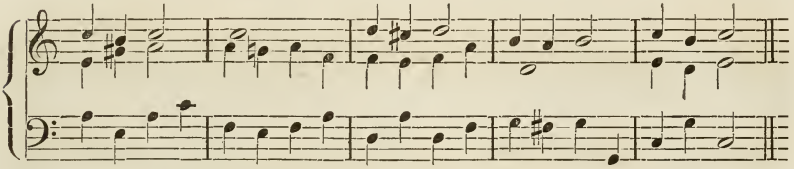
**V.**

a 4.

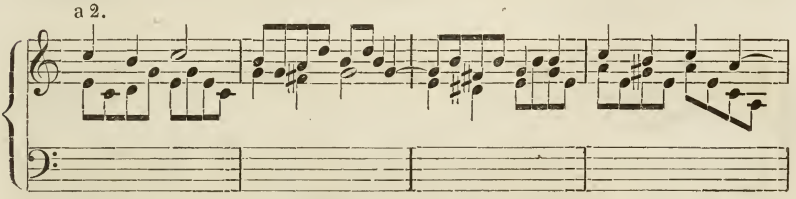


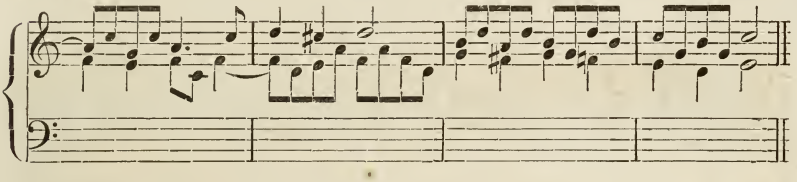
a 3.





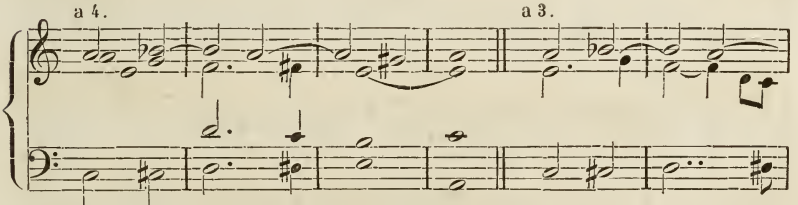
a 2.





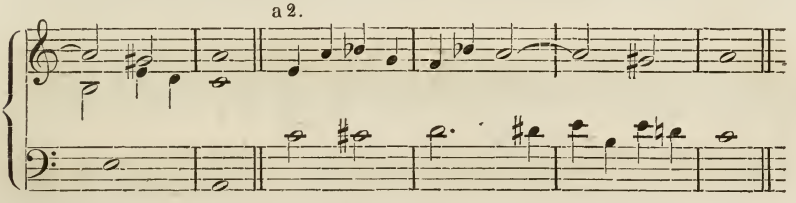
**VI.**

a 4. a 3.



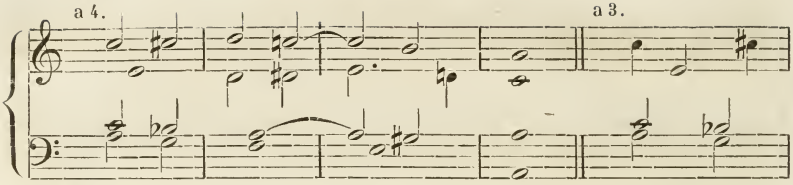
Fund.: A — D — H E — A

a 2.



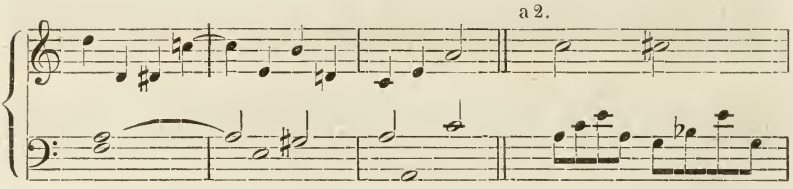
**VII.**

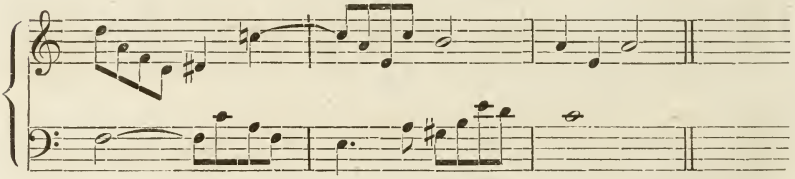
a 4. a 3.



Fund.: A — D H E — A

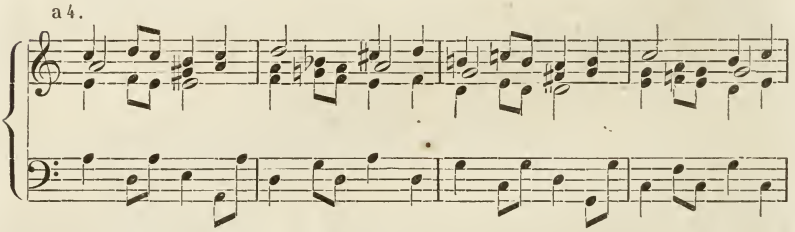
a 2.

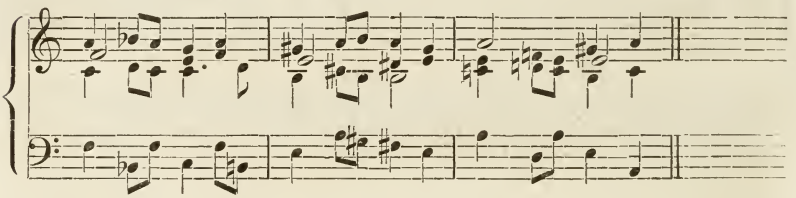




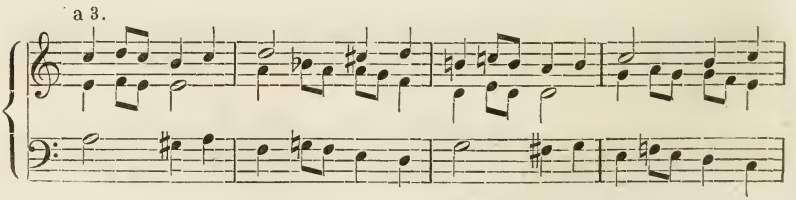
**VIII.**

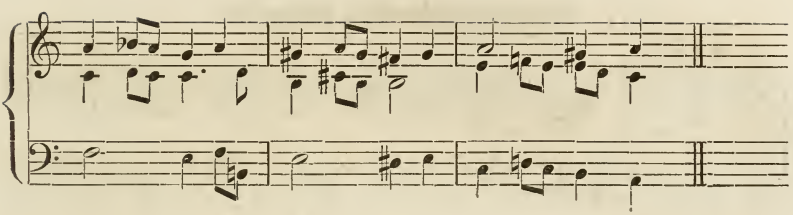
a 4.



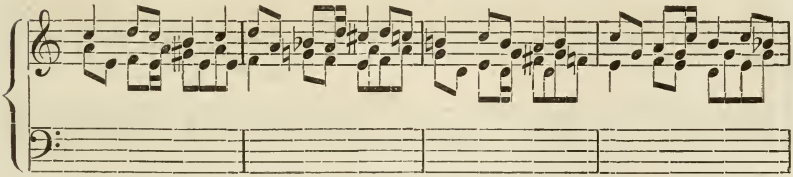


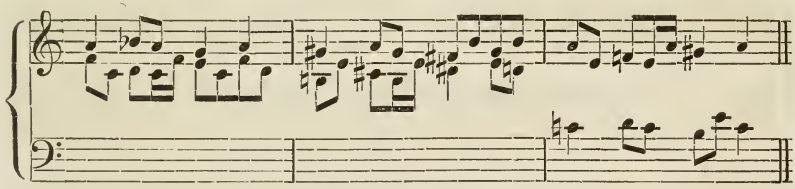
a 3.





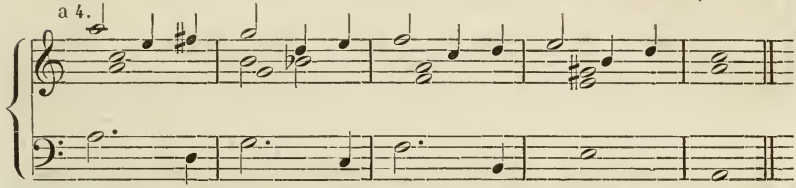
a 2.



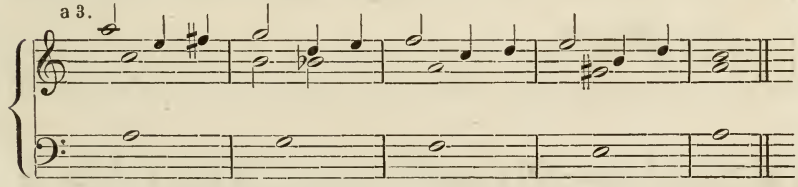


## IX.

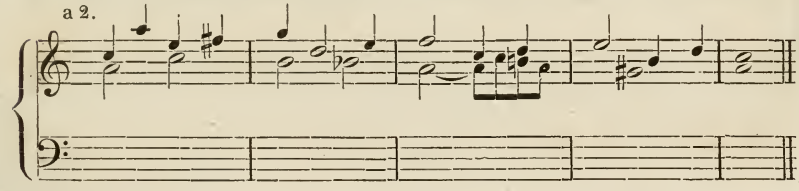
a 4.



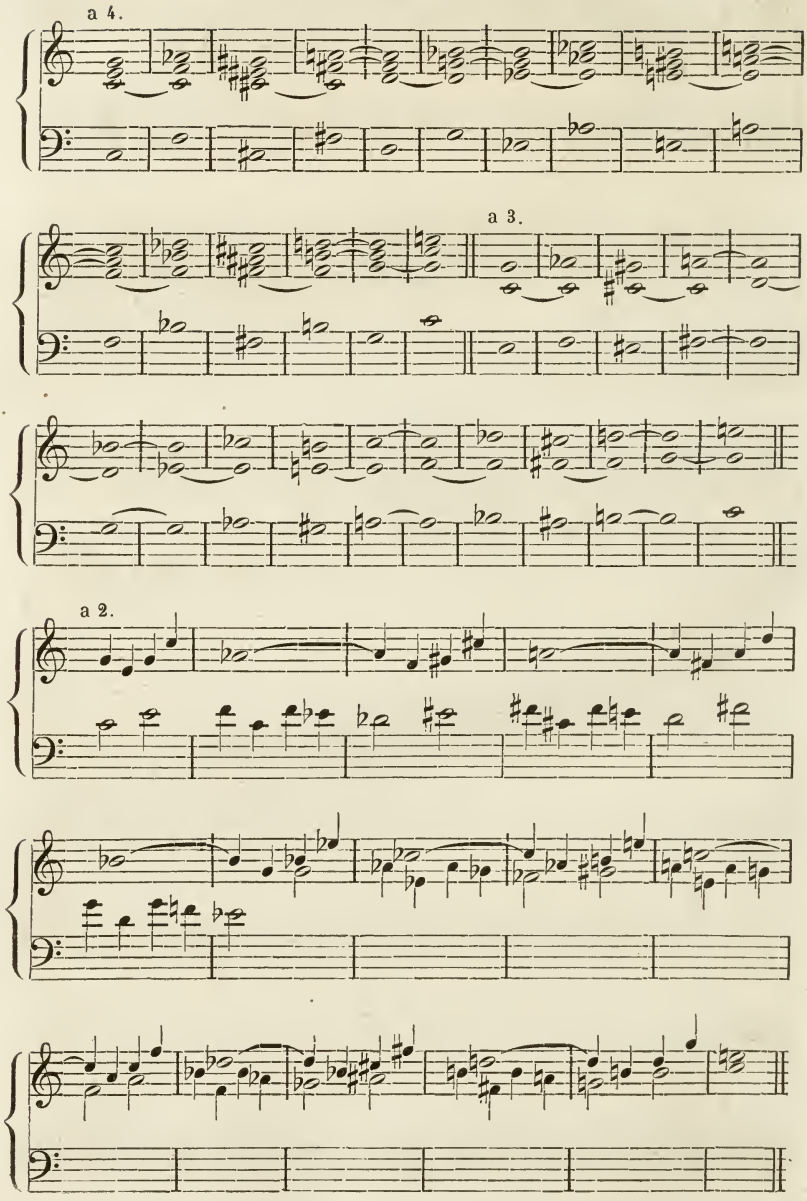
a 3.



a 2.



## Enharmonisches Beispiel.



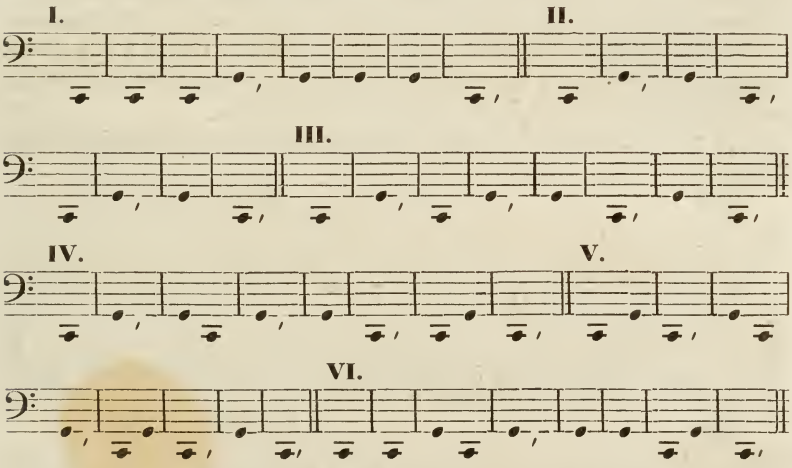
# Zweiter Theil.

## Rhythmische Entwürfe.

## Rhythmische Entwürfe.

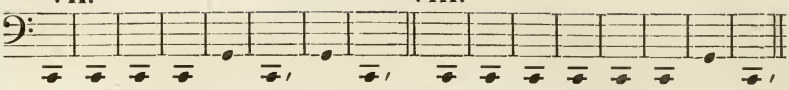
§ 1.

Sätze von acht Takten sind die üblichsten und einfachsten. Die acht Takte werden entweder in zwei Hälften, jede zu vier Takten, oder in vier Abtheilungen, jede zu zwei Takten, getheilt. Da die Folge des Fundamentes die Hauptrolle dabei hat, so wird dieses hier zuerst angegeben. Die einfachsten Sätze behelfen sich mit der Tonica und der Dominant. Der Uebergang von der Tonica in die Dominant kann eine Frage vorstellen, und jener von der Dominant in die Tonica die Antwort. Die ersten Beispiele sollen bloss aus diesen beiden Fundamenten bestehen. Das Komma (,) bei allen folgenden Beispielen bedeutet einen Abschnitt.



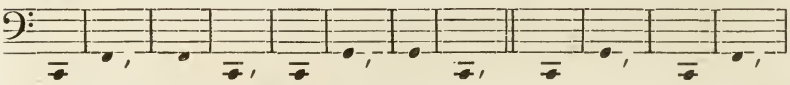

Alle wirklichen Abschnitte kommen entweder zu Anfang des vierten und achten, oder auch zu Anfang des zweiten und sechsten Taktes. In dem folgenden siebenten Beispiele kommen aber die Abschnitte nur auf den sechsten und achten Takt, und in dem achten Beispiele nur einer auf den achten Takt.

VII. VIII.

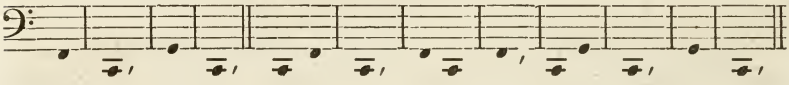


In den folgenden Beispielen kommen auch Abschnitte von der Tonica auf die Unterdominant übergehend und von letzterer wieder auf die Tonica zurückgehend vor.

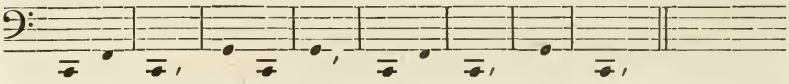
IX. X.



XI.



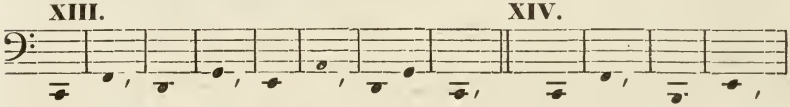
XII.



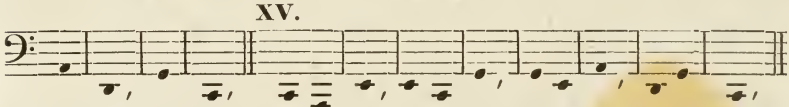
Wenn mit den Nebenfundamenten Abschnitte gemacht werden sollen, so müssen sie sich auf ähnliche Weise wie Dominant und Tonica zusammen verhalten, nämlich eine Quint oder Quart von einander entfernt sein. Nun kann man aber bekanntlich von jedem Fundamente aus um eine Quart steigen oder um eine Quint fallen, nicht aber von jedem aus um eine Quint steigen oder um eine Quart fallen. Für den letzten Fall bleiben, ausser den bereits gezeigten Fortschreitungen von der Tonica in die Dominant und von der Unterdominant in die Tonica, nur jene von der 6$^{ten}$ in die 3$^{te}$ Stufe.

In den folgenden Beispielen findet sich die Anwendung des eben Gesagten.

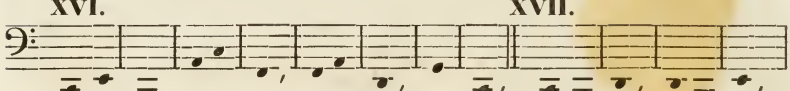
XIII. XIV.



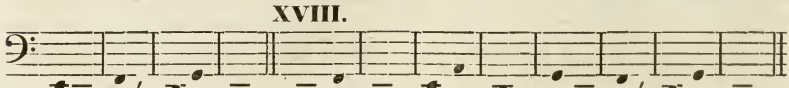
XV.



XVI. XVII.

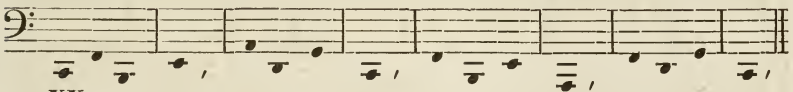


XVIII.

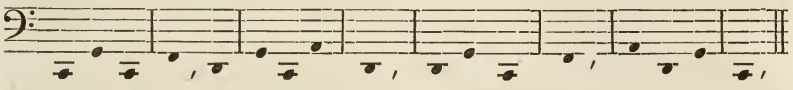


Den Abschnitt bewirkt der letzte Accord des vorhergehenden Taktes übergehend auf den Accord des neuen, darum ist in diesem Falle jederzeit im Fundamente ein Quart- oder Quintsprung; wenn im vorhergehenden Takte von der ersten zur zweiten Hälfte im Fundamente ein Terzsprung vorkommt, so ist dieser eben nur das Mittel, um den Eintritt des Abschnittes im neuen Takte mit einem Quart- oder Quintsprung bezeichnen zu können. In folgenden Beispielen kommen zuweilen drei Fundamente vor, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen.

XIX.



XX.

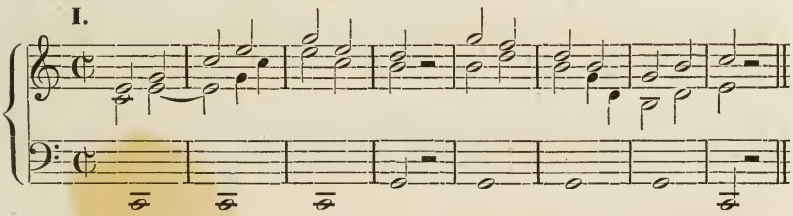


Diese Fundamentalfolge gilt in allen diesen Beispielen für alle Taktarten, darum wurde auch keine besonders vorgezeichnet.

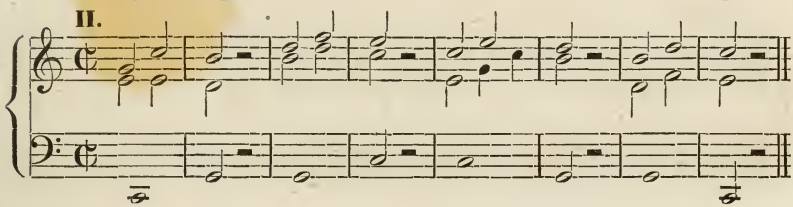
§ 2.

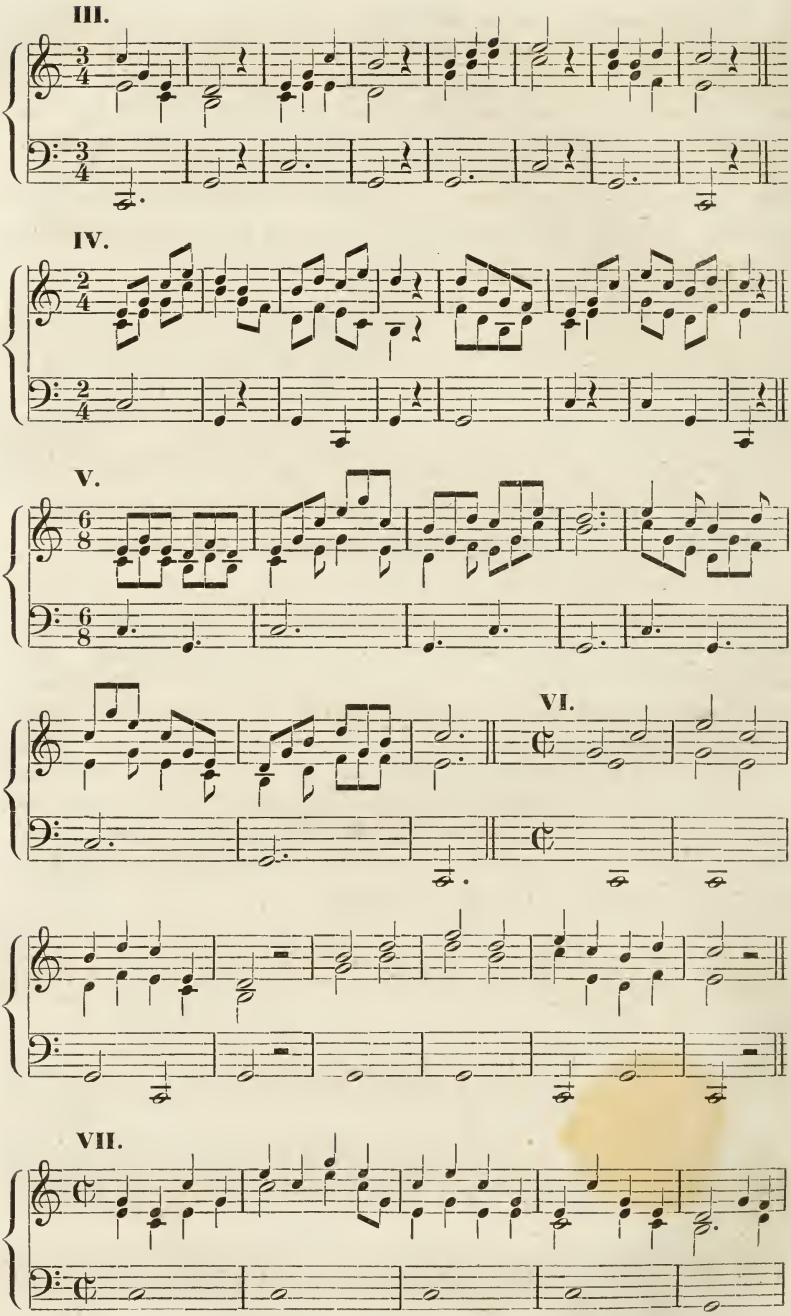
In der Melodie wird, besonders beim Abschnitte, der Accordwechsel durch ein stufenweises Fortschreiten ausgedrückt. Sind zwei melodische Stimmen, so kann auch jederzeit die zweite Stimme den Accordwechsel beim Abschnitte durch ein stufenweises Fortschreiten kennbar machen. Um dieses in der Wirklichkeit zu zeigen, folgen nun alle angeführten Beispiele mit zwei melodischen Stimmen versehen, welche während der Dauer desselben Fundamentes von einem Antheile des Accordes zu einem andern springen können, aber beim Wechsel der Fundamente, besonders beim Abschnitte, stufenweise gehen müssen, wie hier zu sehen:

I.

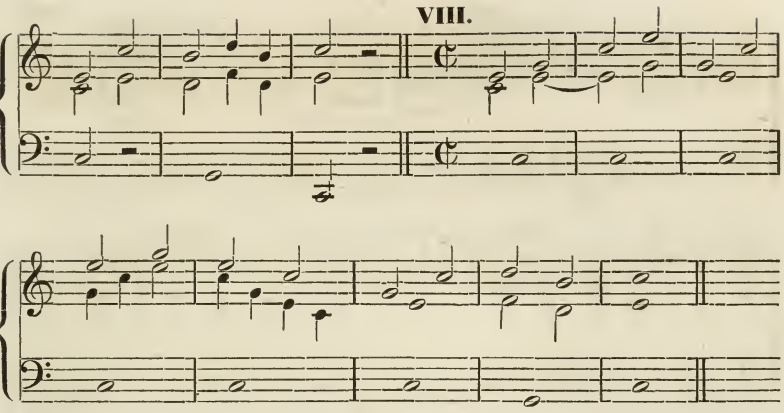


II.

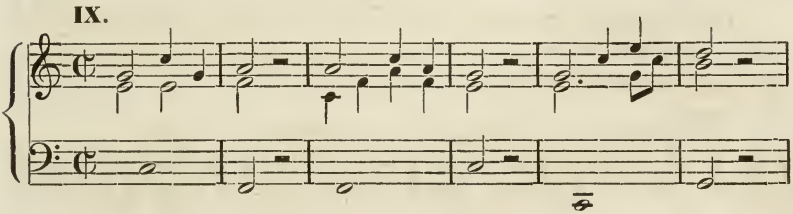



III.
IV.
V.
VI.
VII.

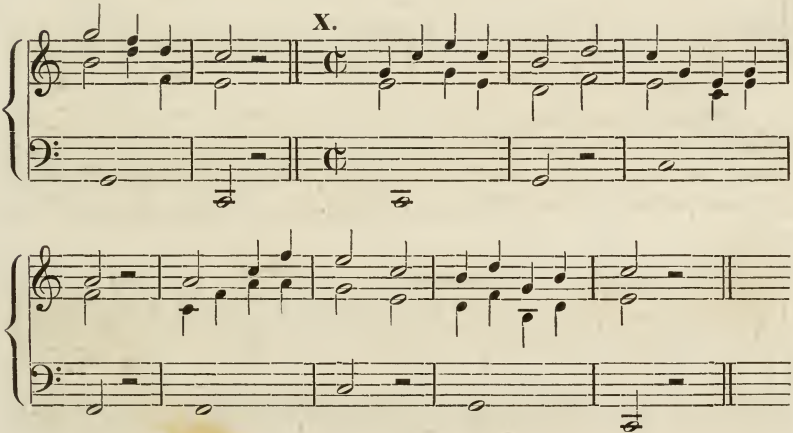
VIII.



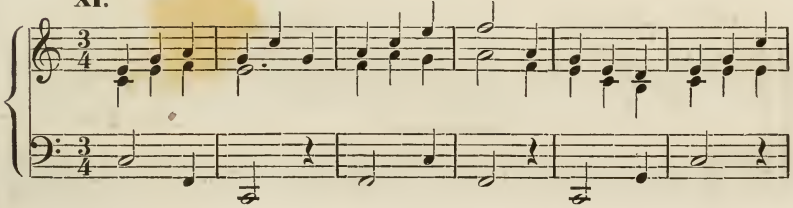
IX.



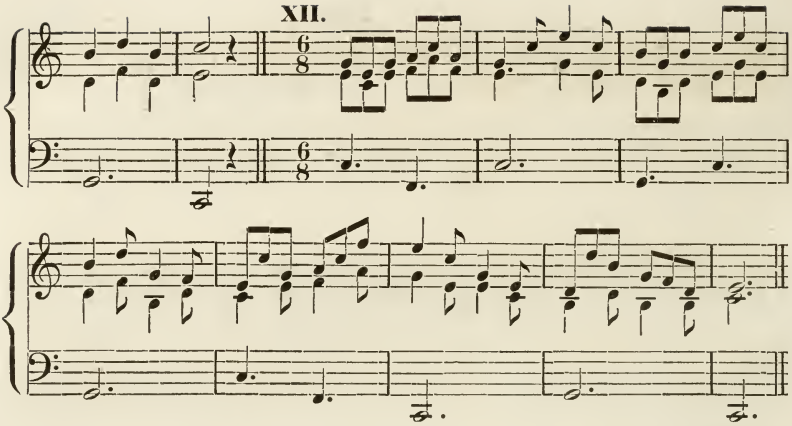
X.



XI.

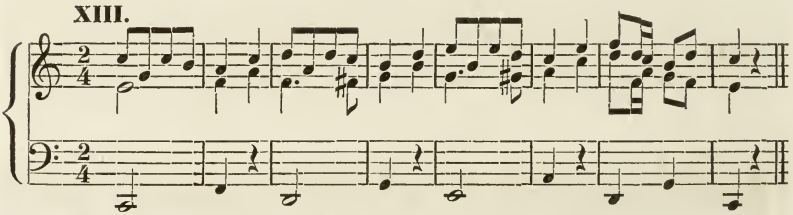


XII.

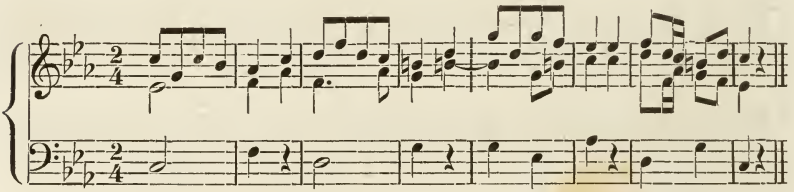


Die bisherigen Beispiele können leicht in Moll übertragen werden, wenn die Tonica und Unterdominant eine kleine Terz bekommen; die Dominant bleibt unverändert.

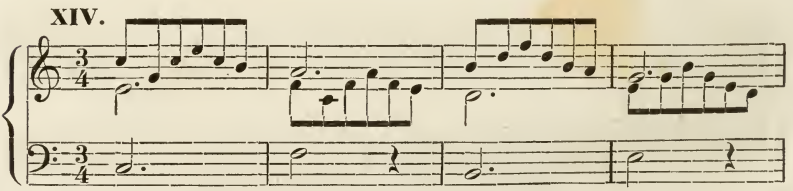
XIII.

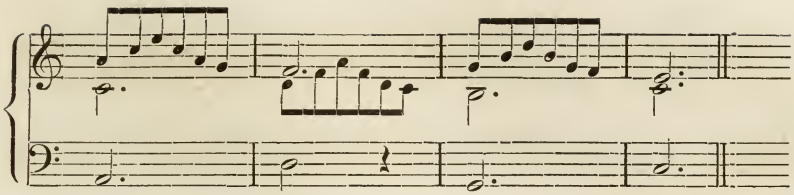


Wenn vorstehendes Beispiel in Moll übertragen werden soll, so muss, ausser einigen andern kleinen Veränderungen, im fünften Takte die erste Hälfte noch die 5te Stufe haben, und die 3te Stufe gilt nur in der zweiten Hälfte als Fundament, wie hier in C moll zu sehen:



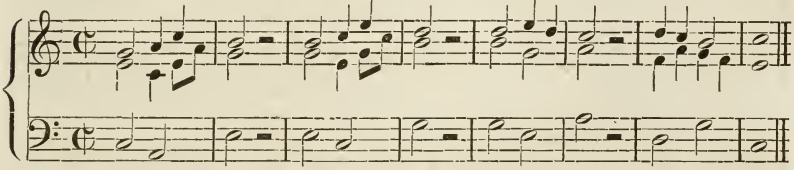
XIV.





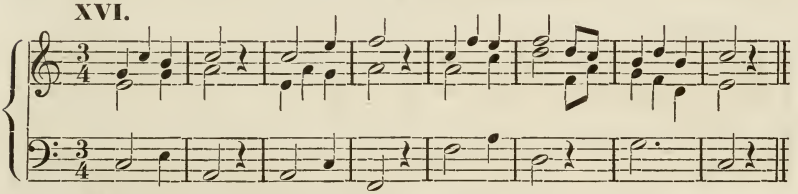
Dieses Beispiel verträgt ebenfalls drei ♭ in der Vorzeichnung, nur muss im vorletzten Takte die grosse Terz genommen werden, um für C moll zu passen, weil die ersten vier Takte im temperirten Systeme auch in Es dur sein könnten.

**XV.**

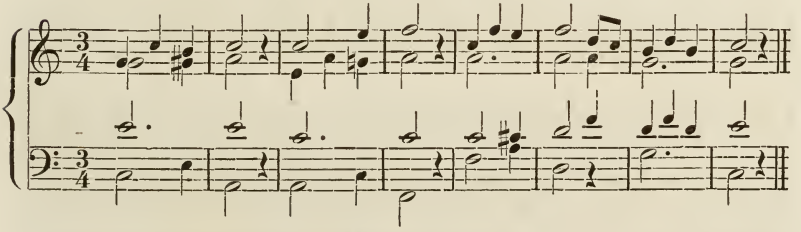


Auch dieses Beispiel verträgt drei ♭ in der Vorzeichnung, wenn beim Dominantaccord im vierten, fünften und siebenten Takte die grosse Terz genommen wird, um für C moll zu gelten.

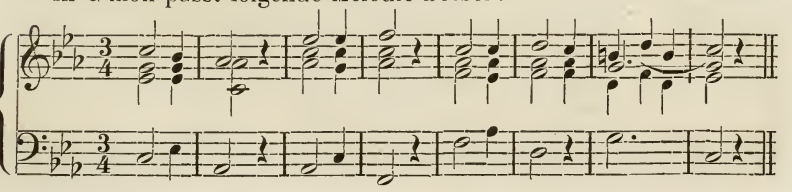
**XVI.**



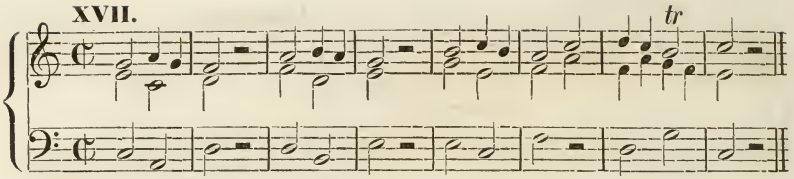
Vierstimmig und chromatisch kann dieses Beispiel so ausfallen:



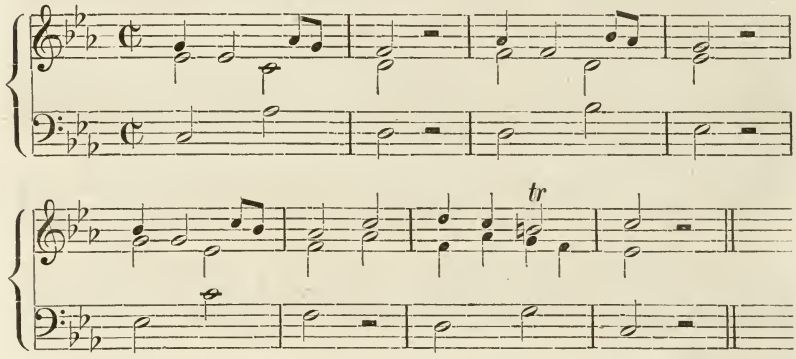
In C moll passt folgende Melodie besser:



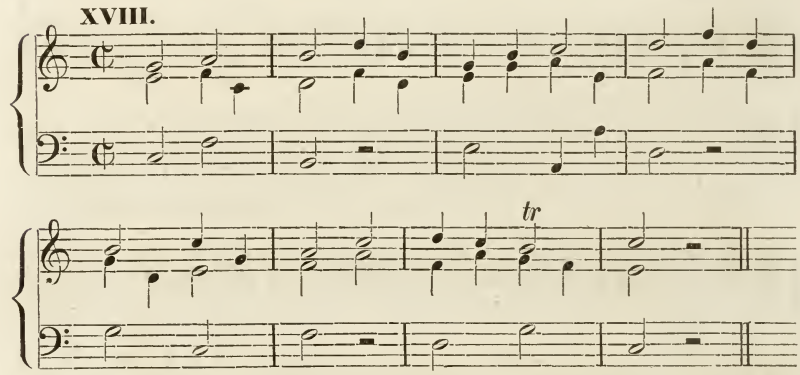
**XVII.**




Um bei der Uebertragung in C moll im Bass einen schlechten Sprung vermeiden zu können, wird eine kleine Aenderung der Melodie nöthig, wie hier zu sehen:

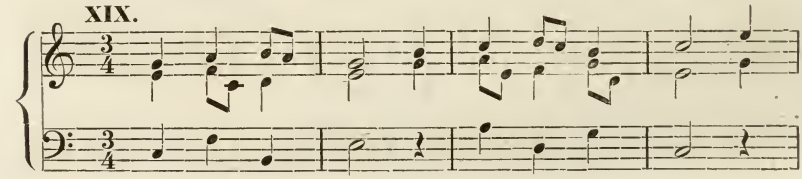


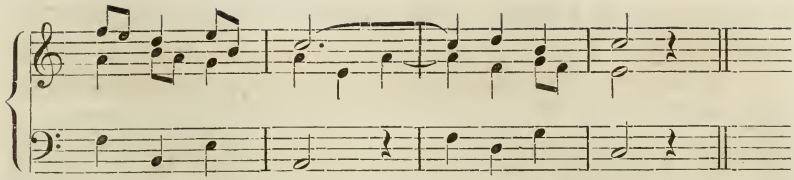

**XVIII.**




Um für C moll zu passen, gelten im vorstehenden Beispiele drei ♭ in der Vorzeichnung, nur muss die Dominant am Anfang des fünften und in der zweiten Hälfte des siebenten Taktes eine grosse Terz haben.

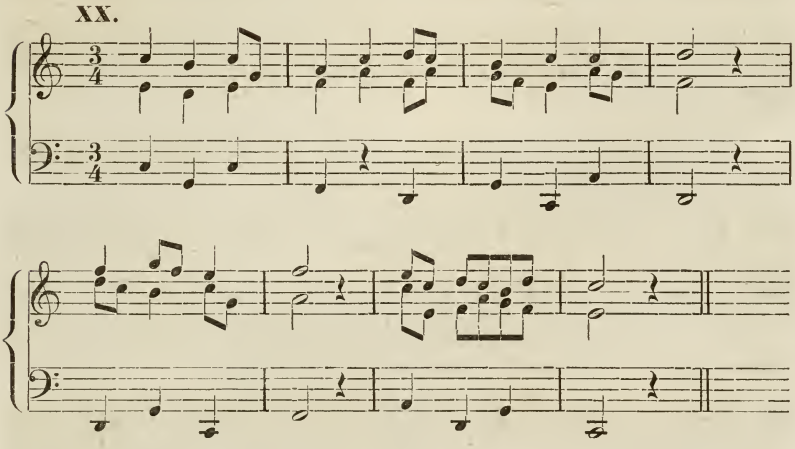
**XIX.**





Mit der Vorzeichnung von drei ♭ kann dieses Beispiel in C moll gelten, wenn die Terz der Dominant im dritten und siebenten Takte gross ist.

XX.



Wenn die Dominant im ersten, dritten, fünften und siebenten Takte gross ist, so kann dieses Beispiel auch für C moll passen.

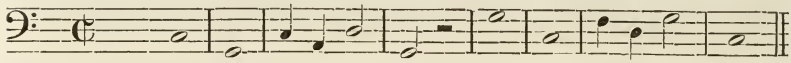
Es galt in diesen Beispielen zu zeigen, wie bei lauter Fundamentalnoten im Basse die zwei oberen Stimmen ihre melodischen Abschnitte machen können; dadurch konnte der Satz öfters nicht so voll klingen, als wenn der Bass statt des Fundamentaltones abwechselnd andere Antheile des Accordes genommen hätte, womit er auch melodische Fortschreitungen hätte bekommen können. Dadurch, dass ausser den Tönen des Accordes noch Vorhalte, Durchgänge und Vorschläge genommen werden, kann viel mehr Abwechslung hineingebracht werden. Um nicht Alles zu wiederholen, was bei den Taktgesetzen ohnehin gesagt wurde, bleibt es den Lesern überlassen, nach den dortigen Mustern Veränderungen anzubringen, so über die hier gegebenen Fundamental-Thematen andere Melodien zu bauen.

§ 3.

Um während der acht Takte auch Uebergänge in verwandte Tonleitern zweckmässig machen und gehörig in die Haupttonleiter

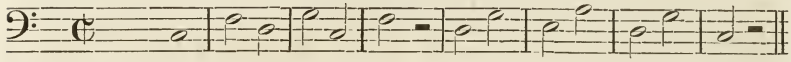
zurückkehren zu können, dient ebenfalls zuerst der Entwurf des Fundamentes.

I. Um von C dur angefangen im vierten Takte in G dur zu kommen und im achten Takte wieder in C dur schliessen zu können:



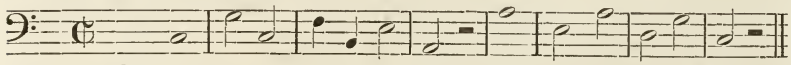
Stufen in C dur: 1 5 1 5 1 4 2 5 1
Stufen in G dur: 1 4 2 5 1 1

II. Um von C dur angefangen im vierten Takte in F dur zu kommen und im achten Takte wieder nach C dur zurück zu sein:



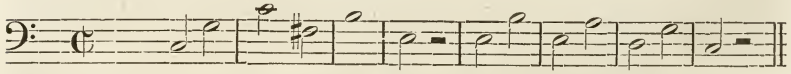
Stufen in C dur: 1 4 4 2 5 3 6 2 5 1
Stufen in F dur: 5 1 6 2 5 1

III. Um von C dur angefangen im vierten Takte in A moll und im achten Takte wieder nach C dur zu kommen:



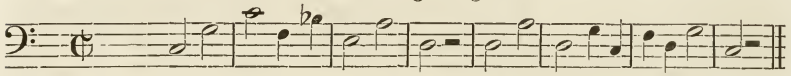
Stufen in C dur: 1 5 1 6 2 5 1
Stufen in A moll: 3 6 2 5 1 1 5 1

IV. Um von C dur angefangen im vierten Takte in E moll und im achten Takte wieder nach C dur zurück zu kommen:



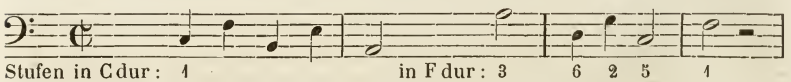
Stufen in C dur: 1 5 1 3 6 2 5 1
Stufen in E moll: 6 2 5 1 1 5 1

V. Um von C dur angefangen im vierten Takte in D moll und im achten Takte wieder nach C dur zu gelangen:

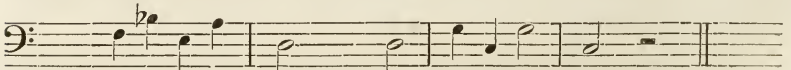


Stufen in C dur: 1 5 1 2 5 1 4 2 5 1
Stufen in D moll: 7 3 6 2 5 1 1 5 1

VI. Um von C dur angefangen im zweiten Takte in A moll, im vierten Takte in F dur, im sechsten Takte in D moll und im achten Takte nach C dur zurück zu gelangen:

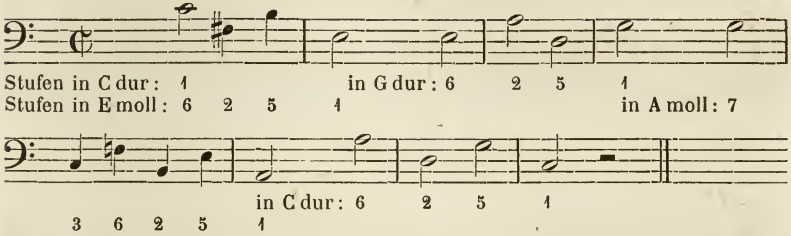


Stufen in C dur: 1 in F dur: 3 6 2 5 1
Stufen in A moll: 3 6 2 5 1

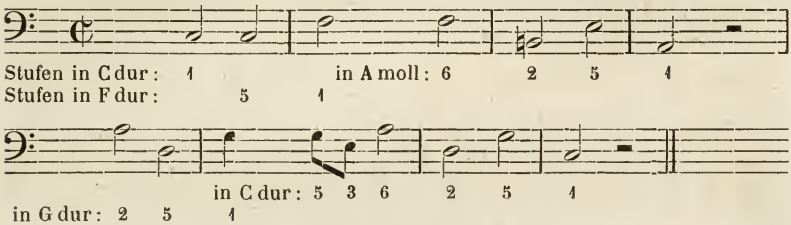


in C dur: 2 5 1 5 1
in D moll: 3 6 2 5 1

VII. Um von C dur angefangen im zweiten Takte in E moll, im vierten Takte in G dur, im sechsten Takte nach A moll und im achten Takte nach C dur zurück zu kommen:



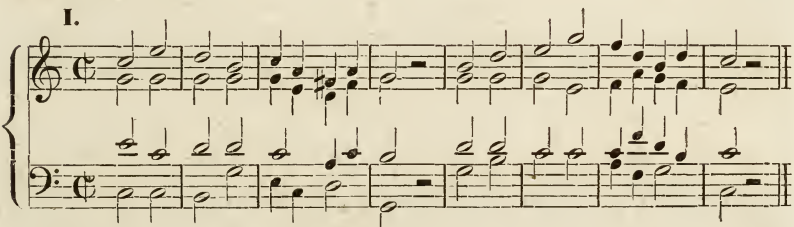

VIII. Um von C dur angefangen im zweiten Takte nach F dur, im vierten nach A moll, im sechsten nach G dur und im achten Takte wieder nach C dur zu gelangen:



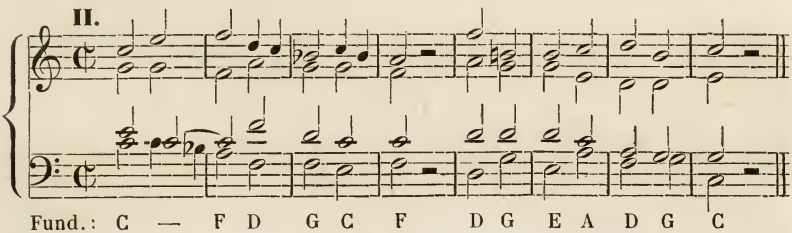

§ 4.

Nun folgen diese Beispiele vierstimmig mit beigefügtem Fundamente, welche die Leser mit dem im vorigen § gemachten Entwürfen vergleichen wollen.

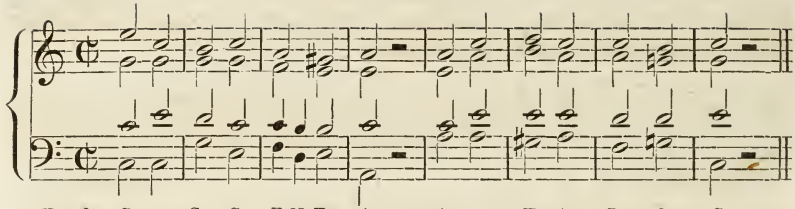
I.




II.

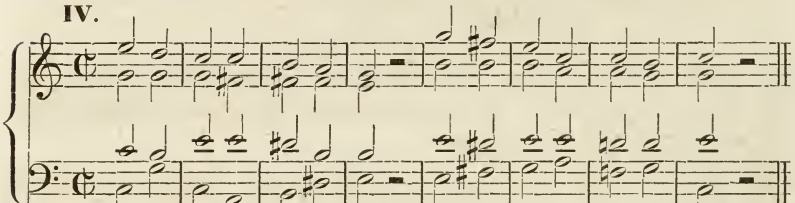


**III.**



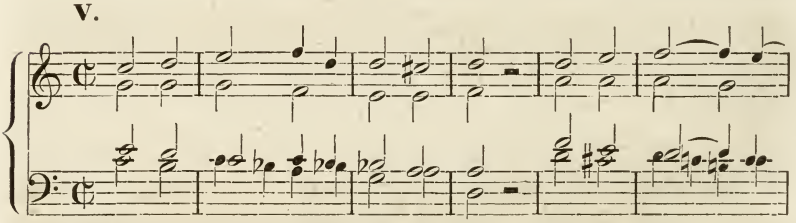
Fund.: C — G C FHE A A — E A D G C

**IV.**



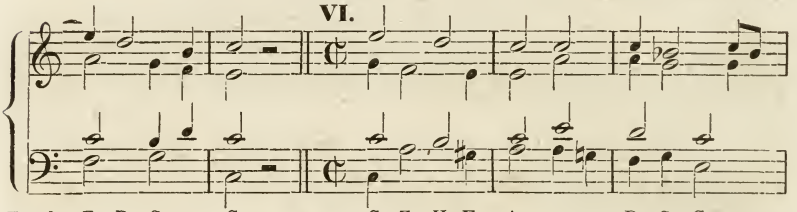
Fund.: C G C Fis H — E E H E A D G C

**V.**

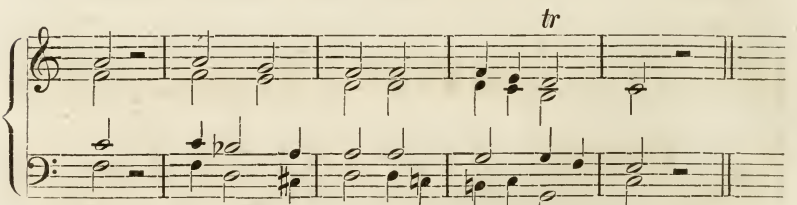


Fund.: C G C — F B E A D D A D — G C

**VI.**

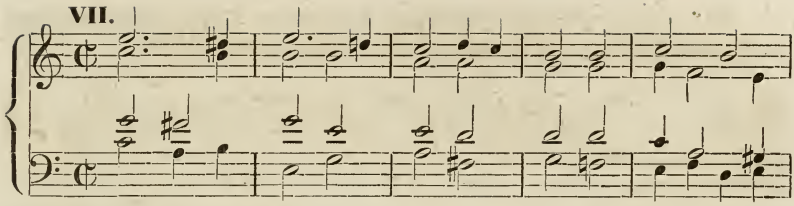


Fund.: F D G — C C F H E A — D G C —



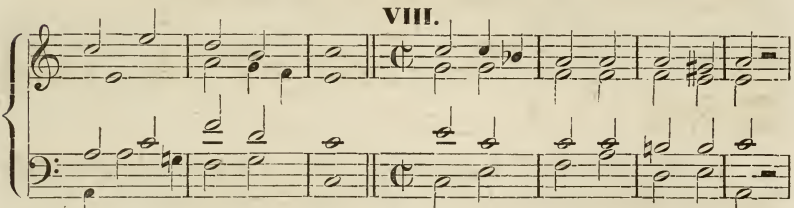

Fund.: F F B E A D — G C G — C

VII.

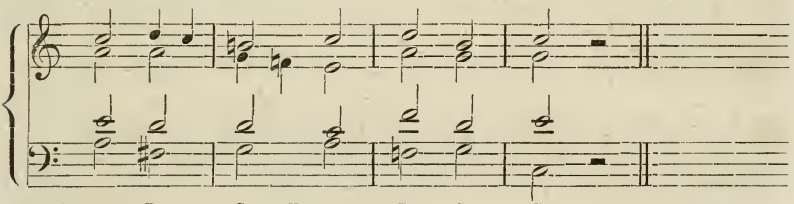


Fund.: C Fis H E — A D G — C F H E

VIII.



Fund.: A —— D G C C — F — H E A

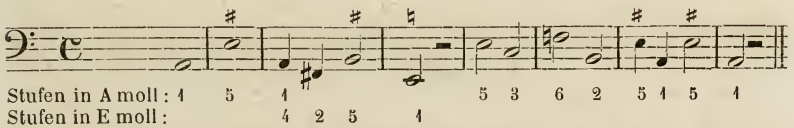


Fund.: A D G — E A D G C

§ 5.

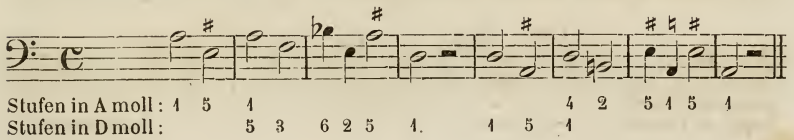
Nun folgt der Entwurf des Fundamentes, wenn die Haupttonleiter in Moll ist, in die verwandten Tonleitern ausgewichen wird, und die Rückkehr in die Haupttonleiter erfolgt.

I. Um von A moll angefangen im vierten Takte in E moll und im achten Takte wieder nach A moll zu kommen:



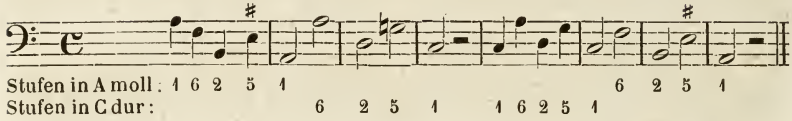
Stufen in A moll: 1 5 1 5 3 6 2 5 1 5 1
Stufen in E moll: 4 2 5 1

II. Um von A moll angefangen im vierten Takte in D moll und im achten Takte wieder nach A moll zurück zu kommen:

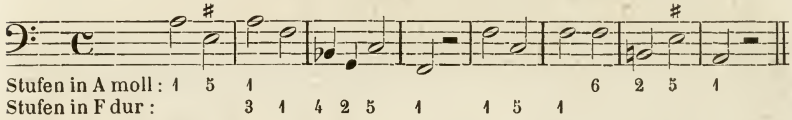


Stufen in A moll: 1 5 1 4 2 5 1 5 1
Stufen in D moll: 5 3 6 2 5 1. 1 5 1

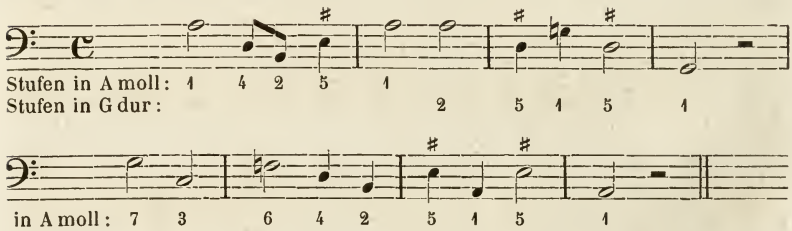
III. Um von A moll angefangen im vierten Takte nach C dur und im achten Takte wieder nach A moll zurück zu kommen:



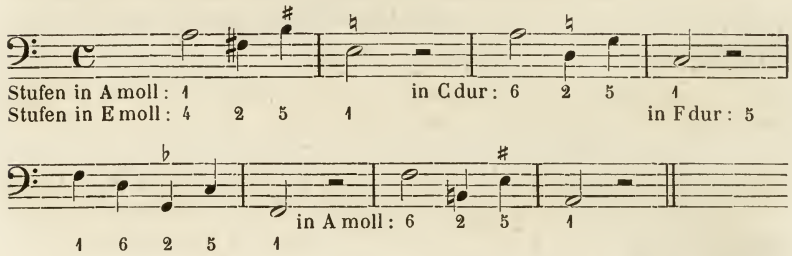

IV. Um von A moll angefangen im vierten Takte nach F dur und im achten Takte wieder nach A moll zurück zu kommen:



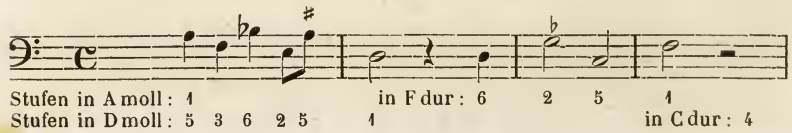

V. Um von A moll ausgehend im vierten Takte nach G dur und im achten Takte wieder nach A moll zurück zu kommen:

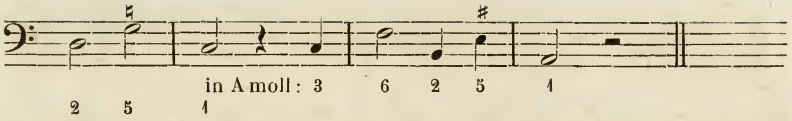



VI. Um von A moll ausgehend im zweiten Takte in E moll, im vierten Takte in C dur, im sechsten Takte in F dur und im achten Takte wieder nach A moll zu kommen:

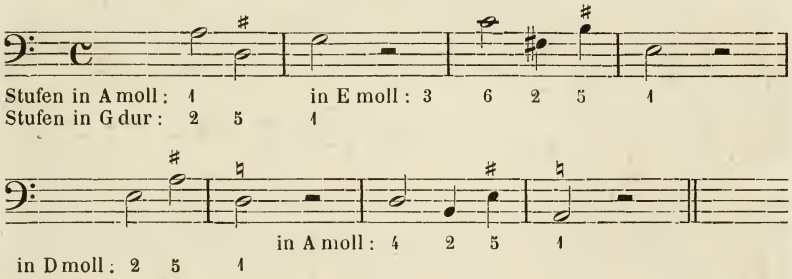



VII. Um von A moll ausgehend im zweiten Takte in D moll, im vierten Takte in F dur, im sechsten Takte nach C dur und im achten Takte nach A moll zurück zu gelangen:





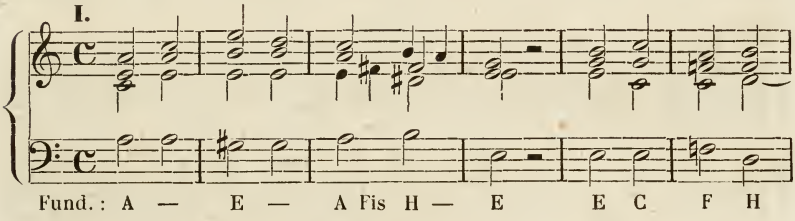

VIII. Um von A moll beginnend im zweiten Takte in G dur, im vierten Takte in E moll, im sechsten Takte in D moll und im achten Takte wieder in A moll zu gelangen:



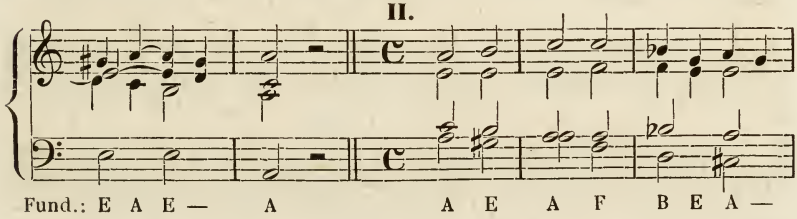

§ 6.

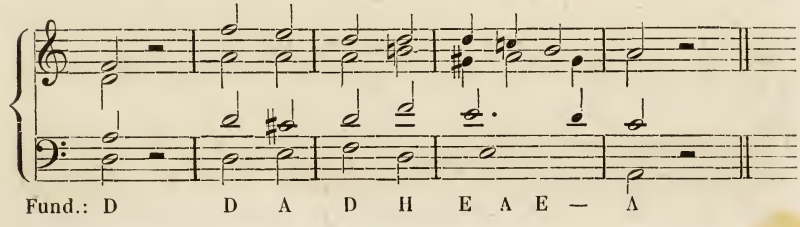
Nun folgen diese Beispiele vierstimmig mit beigefügtem Fundamente.

I.

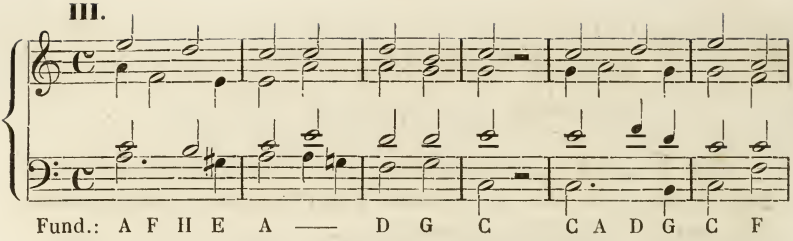



II.



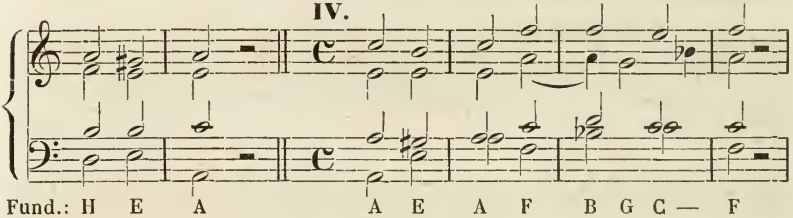



III.

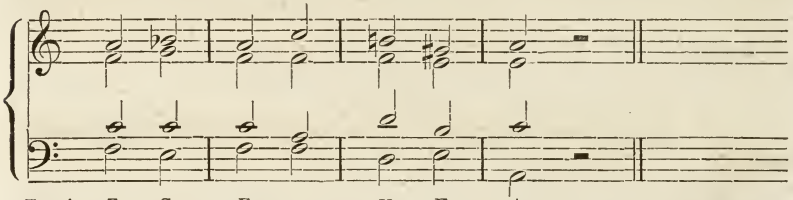


Fund.: A F H E A —— D G C C A D G C F

IV.

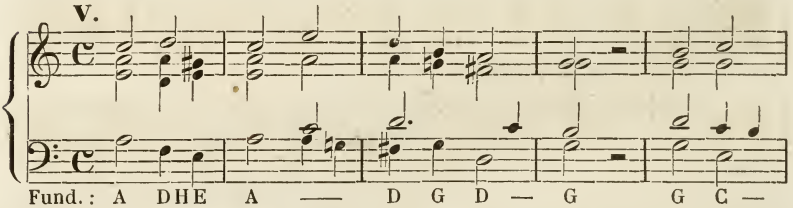


Fund.: H E A A E A F B G C — F



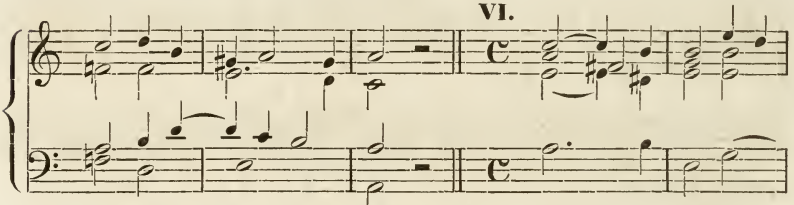
Fund.: F C F — H E A

V.

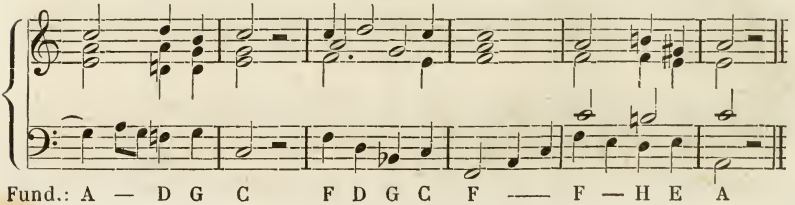


Fund.: A DHE A —— D G D — G G C —

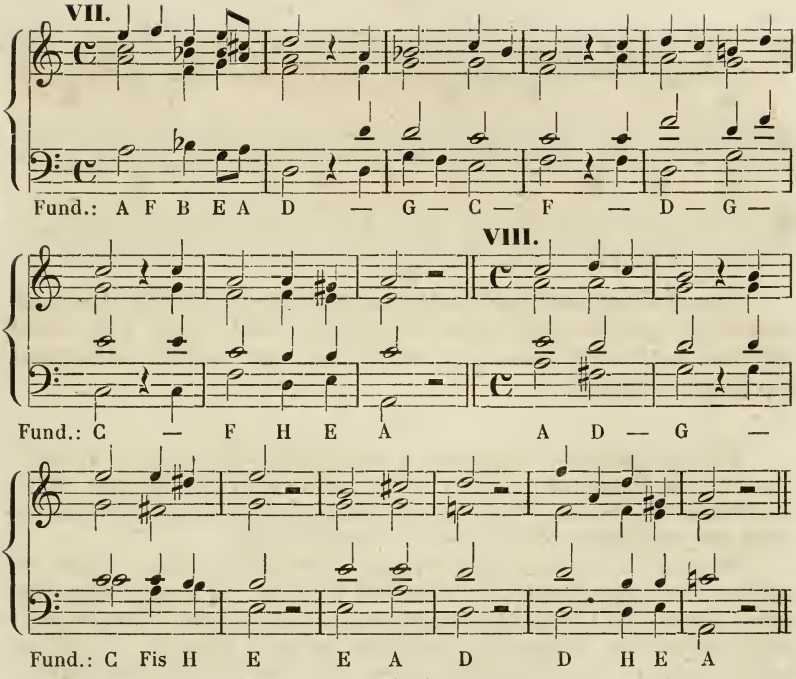
VI.



Fund.: F — H — E A E — A A Fis H E —

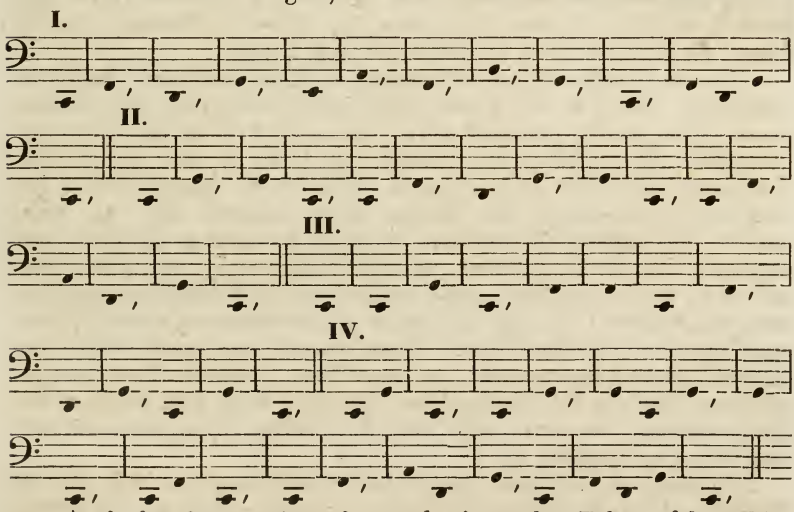


Fund.: A — D G C F D G C F —— F — H E A

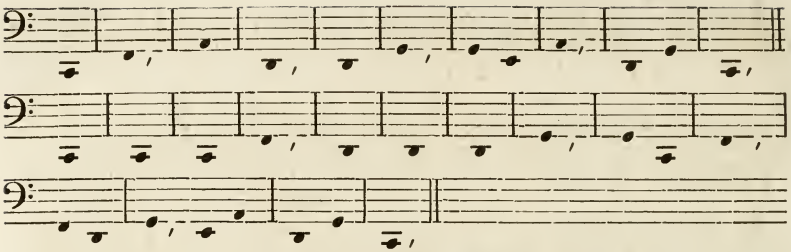



§ 7.

Da man auch Sätze bildet, welche erst mit dem zwölften oder sechzehnten Takte ihr Ende erreichen, so folgen auch hierüber Beispiele, aber nur mit dem Entwurfe des Fundamentes, woran die Leser sich versuchen mögen, die vier Stimmen daraus zu bilden.




Auch für Sätze mit zehn und vierzehn Takten folgen hier Beispiele mit dem Entwurfe des Fundamentes.



Dass der Entwurf des Fundamentes für alle diese Fälle noch auf mancherlei andere Arten geschehen könne, sowie dass man auch Sätze für noch mehr Takte entwerfen kann, ist nach allem Bisherigen leicht zu begreifen.

§ 8.

Bei dem geübten Componisten entsteht die Melodie gleichzeitig mit der Harmonie; weil er aber gewöhnlich die Melodie zuerst niederschreibt, so sind Viele der Meinung, er habe zuerst die Melodie erfunden und suche dann erst die Harmonie dazu.

Da er aber eine gute Melodie nur dann finden kann, indem er zugleich eine gute Fundamentalfolge in sich hat; da ferner aus einer guten Fundamentalfolge mehrere Melodien und mehrere Gestaltungen der begleitenden Harmonie hergeleitet werden können: so ist es billig, dass der Lehrling sich zuerst den Entwurf im Fundamente mache.

Hiermit soll übrigens nicht geläugnet werden, dass zu mancher einzelnen melodischen Fortschreitung mehrere Fundamentalfortschreitungen passen können, wovon bereits in der »Kunst, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden«, gehandelt wurde; ob aber der ganze Satz dadurch fliessend werden kann, ist eine schwerer zu beantwortende Frage.

Um im Grossen zeigen zu können, welchen Spielraum der Componist hat, wenn er sich zuerst einen guten Entwurf im Fundamente macht, habe ich ein grosses Variationen-Werk für das Pianoforte componirt, in welchem das Thema von C dur in alle verwandten Tonleitern ausweicht und jedesmal wieder in die Haupttonleiter zurückkehrt, wesswegen das Thema allein hundert und vier Takte enthält. Die Zahl der Variationen ist ebenfalls hundert und vier, und es finden sich darin alle Dur- und Moll-Tonleitern; alle Taktarten; mit zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben und acht Stimmen, und eine mit einer Stimme; in allen Gattungen des strengen und freien Satzes, auch Parodien und Quodlibets. Dass hiermit das ganze Werk sehr ausgedehnt ausfallen musste, ist begreiflich; indessen dient es nicht nur zum Studium der Composition, sondern auch zum Studium des Clavierspieles, so zwar, dass auch ein Geübter wenigstens ein Jahr lang daran zu arbeiten hat.

Ich halte es für Pflicht, dieses hier auszusprechen; aber nur die Theilnahme der Musikliebhaber kann es möglich machen, die Kosten der Herausgabe zu decken.

# Dritter Theil.

## Vom strengen Satze.

## Vom strengen Satze.

§ 1.

Unter diesem versteht man überhaupt den ernsten, würdigen Styl, den man vorzüglich bei der Kirchenmusik angewendet wissen will. Da er vorzüglich für den Chor angewendet wird, so ist das erste Erforderniss, dass er möglichst leicht und einfach, also diatonisch sei, dass in der Melodie alle schwierigen Sprünge sowie ein zu grosser Umfang der Tonhöhe zu vermeiden sind, dass in der Harmonie nur die reinsten, fasslichsten Accorde gebraucht werden, und dass die Takteintheilung keine Schwierigkeit darbietet. Da er ferner würdig sein soll, so werden selbst solche Accorde und Sprünge, die im weltlichen, wenn auch populären Style gäng und gebe sind, und die auch nicht schwer wären, aber eine Weichlichkeit oder Heftigkeit ausdrücken, wie z. B. der Septaccord oder Septnonaccord der Dominant, oder die Sprünge vom Grundton in die Sept oder Non, oder von der Terz in die Sept oder Non, und umgekehrt, möglichst vermieden. Da einem ernsten Satze nichts mehr zuwider ist, als das Wiederholen der nämlichen Tonfolge, z. B. *c–d–c–d*, so vermeidet man auch dieses.

§ 2.

*a*) Die stufenweisen Fortschreitungen, als die natürlichsten und anspruchslosesten, sind am meisten anzuwenden; nächst diesen sind es die grossen und kleinen Terzsprünge.

*b*) Die reinen Quartsprünge sind zwar alle anwendbar, jedoch sind jene von der 1$^{ten}$ zur 4$^{ten}$ Stufe, von der 2$^{ten}$ zur 5$^{ten}$ und von der 5$^{ten}$ zur 8$^{ten}$ Stufe, oder umgekehrt, am leichtesten, weil ihnen die wichtigsten Accorde zu Grunde liegen. Die andern reinen Quartsprünge, nämlich in der Dur-Tonleiter von der 3$^{ten}$ zur 6$^{ten}$ und von der 7$^{ten}$ zur 10$^{ten}$ Stufe, oder umgekehrt, welchen nur Nebenaccorde zu Grunde liegen, können nur dann mit Vortheil gebraucht werden, wenn das unmittelbar Vorangehende oder Nachfolgende sich wohl anschliesst. Der Sprung von der 6$^{ten}$ in die 9$^{te}$ Stufe in der Dur-

Tonleiter, oder umgekehrt, ist bekanntlich nicht vollkommen rein und erfordert daher eine Auflösung, wie bei dem einstimmigen Satze gezeigt wurde. In der Moll-Tonleiter ist der reine Quartsprung von der 3ten zur 6ten natürlichen Stufe dem Charakter viel gemässer, als jener von der 7ten natürlichen zur 10ten Stufe. Die Sprünge von der 4ten in die 7te natürliche und von der 6ten erhöhten in die 9te Stufe sind bekanntlich nicht vollkommen rein und bedürfen, wie bei dem einstimmigen Satze gezeigt wurde, eine Auflösung. — Die übermässigen Quartsprünge, nämlich in Dur von der 4ten zur 7ten Stufe, und in Moll von der 3ten zur 6ten erhöhten, von der 4ten zur 7ten erhöhten und von der 6ten natürlichen zur 9ten Stufe, sowie alle diese rückwärts, werden gänzlich vermieden. — Der verminderte Quartsprung in der Moll-Tonleiter von der 7ten erhöhten in die 10te Stufe, welcher bei traurigen Sätzen erlaubt ist, kann nur gebraucht werden, wenn er durch das Vorausgehende und Nachfolgende gemildert wird, und zwar wenn die 8te Stufe vorausgeht und die 9te nachfolgt, wodurch folgende Tonreihe entsteht: 8te, 7te erhöhte, 10te, 9te Stufe. (Siehe den einstimmigen Satz.)

*c*) Die reinen Quintsprünge sind wohl auch alle anwendbar, jedoch sind jene von der 1ten zur 5ten Stufe, von der 5ten zur 9ten und von der 4ten zur 8ten Stufe, oder umgekehrt, am leichtesten, weil ihnen die Antheile der wichtigsten Accorde zu Grunde liegen. Die andern reinen Quintsprünge, nämlich in der Dur-Tonleiter von der 3ten zur 7ten und von der 6ten zur 10ten Stufe, oder umgekehrt, hängen von dem Vorhergehenden und Nachfolgenden ab. Der Sprung von der 2ten zur 6ten Stufe, oder umgekehrt, ist bekanntlich nicht vollkommen rein und bedarf daher eine Auflösung. In der Moll-Tonleiter ist der reine Quintsprung von der 6ten natürlichen Stufe zur 10ten, oder umgekehrt, dem Charakter viel gemässer, als jener von der 3ten in die 7te natürliche Stufe, oder umgekehrt; beide Sprünge hängen aber von dem Vorhergehenden und Nachfolgenden ab. — Die falschen Quintsprünge, nämlich in Dur von der 7ten zur 11ten Stufe, und in Moll von der 2ten in die 6te natürliche, von der 6ten erhöhten in die 10te und von der 7ten erhöhten in die 11te Stufe, noch besser umgekehrt, können bei traurigen Sätzen, und auch da nur insofern gebraucht werden, wenn das Vorausgehende und Nachfolgende, welches letztere die Auflösung der falschen Quint sein muss, dieselben mildern. — Der übermässige Quintsprung von der 3ten zur 7ten erhöhten Stufe in der Moll-Tonleiter, oder umgekehrt, wird gänzlich vermieden.

*d*) Die kleinen Sextsprünge sind alle anwendbar, nur entspricht jener in Moll von der 2ten zur 7ten natürlichen Stufe dem Charakter am wenigsten. Von den grossen Sextsprüngen sind in der Dur-Tonleiter jene von der 1ten zur 6ten und von der 5ten zur 10ten Stufe anwendbar; seltener sind jene von der 2ten zur 7ten und von der 4ten

zur 9ten Stufe, oder umgekehrt, weil sie sehr von dem Vorhergehenden und dem Nachfolgenden abhängen. In der Moll-Tonleiter taugen nur jene von der 3ten zur 8ten und von der 6ten natürlichen zur 11ten Stufe, oder umgekehrt, nicht aber jene von der 1ten zur 6ten erhöhten, von der 2ten zur 7ten erhöhten und von der 7ten natürlichen zur 12ten Stufe, oder umgekehrt, weil sie zu sehr vom Vor- und Nachherigen abhängen und also mehr in die künstlichere Melodie gehören.

*e*) Die Septsprünge werden gewöhnlich vermieden, ausser wenn man bei weniger Strenge von der 5ten in die 11te, oder in Dur von der 7ten in die 13te Stufe, oder in Moll von der 7ten erhöhten zur 13ten natürlichen Stufe springt, womit im ersten Falle Grundton und Sept und im zweiten Falle Terz und Non der Dominant ausgedrückt wird.

*f*) Die reinen Octavsprünge geschehen am besten von der 1ten zur 8ten und von der 5ten zur 12ten, auch wohl von der 3ten zur 10ten Stufe, weil hiermit Antheile des Dreiklangs der Tonica ausgedrückt werden. Zu vermeiden sind die Sprünge: in Dur von der 7ten zur 14ten, und in Moll von der 6ten erhöhten zur 13ten erhöhten und von der 7ten erhöhten zur 14ten erhöhten Stufe.

Ein grösserer Sprung als in die reine Octav wird gänzlich vermieden.

**Anmerkung.** Die chromatische Fortschreitung um einen kleinen halben Ton taugt nicht, wenn es sich um Ernst und Würde handelt, wohl aber wenn Traurigkeit oder Demuth ausgedrückt werden soll. Die Fortschreitung in Moll von der 6ten natürlichen in die 7te erhöhte Stufe, oder rückwärts, gehört nicht unter die eigentlich stufenweisen Fortschreitungen, wie man aus der Abhandlung über die Moll-Tonleiter sehen kann, und wird daher im strengen Satze vermieden. Um so mehr müssen die Intervalle, die aus der Vermischung zweier Tonleitern entstehen, nämlich die verminderte und übermässige Terz, die verminderte und übermässige Sext, sowie die verminderte Octav, stets vom strengen Satze ausgeschlossen werden.

## § 3.

Da die stufenweisen Fortschreitungen am einfachsten und natürlichsten sind, so ist es wohlgethan, wenn man nach einem Sprunge eine stufenweise Fortschreitung, und zwar am besten nach einem Sprunge aufwärts einen Schritt abwärts, und nach einem Sprunge abwärts einen Schritt aufwärts macht. Je grösser der Sprung war, um so eher gilt dieses Verfahren, um nicht zu schnell den Umfang der Stimme zu erschöpfen. Es soll übrigens hiermit keine Beschränkung gemeint sein, denn es wird auch gut ausfallen können, wenn nach einem Sprunge aufwärts ein Sprung abwärts folgt, und so im Gegentheile. Von mehreren Sprüngen nach einander wird aber ohnehin bald die Rede sein.

Jeder stufenweise Fortschritt kann einen Abschnitt machen, ausser in der Dur-Tonleiter von der 6ten zur 7ten Stufe, weil man

noch die 8te Stufe erwartet, und von der 7ten zur 6ten Stufe, weil man noch die 5te erwartet; und in der Moll-Tonleiter ausser von der 6ten erhöhten zur 7ten erhöhten Stufe, wonach die 8te erwartet wird, und von der 5ten zur 6ten erhöhten Stufe, weil noch die 7te erhöhte und 8te Stufe zu erwarten sind.

§ 4.

Wenn nach einem Terzsprung aufwärts noch ein Secundschritt aufwärts geschieht, so macht der letzte Ton zum ersten eine Quart; dieses ist in der Dur-Tonleiter von jeder Stufe aus beruhigend, ausser von der 4ten Stufe aus, wo der höhere Ton, nämlich die 7te Stufe, eine übermässige Quart macht. In der Moll-Tonleiter sind folgende Stufen nach einander nicht beruhigend: 3te, 5te und 6te erhöhte; 4te, 6te erhöhte und 7te erhöhte; 6te natürliche, 8te und 9te Stufe, weil jederzeit der letzte Ton zum ersten eine übermässige Quart macht; nicht beruhigend ist auch die Folge der 7ten erhöhten, 9ten und 10ten Stufe, wo die äussersten Töne eine verminderte Quart machen und darum die 8te Stufe zu folgen hat. Am besten in Moll ist diese Figur bei der Folge der 1ten, 3ten und 4ten; 2ten, 4ten und 5ten; 3ten, 5ten und 6ten natürlichen; 5ten, 7ten erhöhten und 8ten; 6ten erhöhten, 8ten und 9ten Stufe.

Wenn nach einem Terzsprung abwärts noch ein Secundschritt abwärts geschieht, so macht der erste Ton zum letzten eine Quart; dieses ist in Dur von jeder Stufe aus beruhigend, ausser von der 7ten Stufe aus, welche zur letzten, nämlich zur 4ten Stufe, eine übermässige Quart macht. In der Moll-Tonleiter sind folgende Stufen nach einander nicht beruhigend: 6te erhöhte, 4te und 3te; 7te erhöhte, 5te und 4te; 9te, 7te natürliche und 6te natürliche Stufe, weil jederzeit der erste Ton zum letzten eine übermässige Quart macht; nicht beruhigend ist auch die Folge der 10ten, 8ten und 7ten erhöhten Stufe, wo die äussersten Töne eine verminderte Quart machen; endlich findet sich auch keine Beruhigung in der Folge der 9ten, 7ten erhöhten und 6ten erhöhten Stufe, weil man überhaupt bei der letzteren keinen Ruhepunkt hat. Am besten in Moll ist diese Figur bei der Folge der Stufen: 8te, 6te natürliche und 5te; 5te, 3te und 2te; 4te, 2te und 1te Stufe. Nach der Folge: 7te natürliche, 5te und 4te Stufe verlangt man die 6te natürliche, sowie man nach der Folge: 6te natürliche, 4te und 3te die 5te Stufe verlangt, wie beim einstimmigen Satze gezeigt wurde.

§ 5.

Wenn nach einem Quartsprung aufwärts noch ein Secundschritt aufwärts geschieht, so macht der letzte Ton zum ersten eine Quint. Ist der Quartsprung rein und macht zugleich der letzte Ton zum ersten

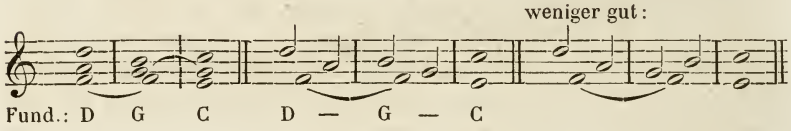
eine reine Quint, so ist die Folge beruhigend. Dieses trifft sich *a*) in der Dur-Tonleiter bei der Folge der Stufen: 1–4–5, 5–8–9. Nach der Folge der Stufen: 3–6–7, welche zwar dasselbe Verhältniss haben, muss aber noch die 8te Stufe folgen, weil die Folge 6–7 keinen Ruhepunkt bildet. Die Folge der Stufen: 2–5–6 kann nicht beruhigen, weil der letzte Ton mit dem ersten eine unreine Quint bildet, es sollte also die 5te Stufe noch einmal folgen. Die Folge der Stufen: 6–9–10 erfordert noch die 5te Stufe hinterdrein, um das Missverhältniss der unreinen Quart nachträglich zu lösen; übrigens wäre diese Folge für den strengen Satz schon zu sehr zusammengesetzt, und es wird folgende Stufenfolge viel tauglicher sein: 6–9–5–10. — *b*) In der Moll-Tonleiter bei der Folge der Stufen: 1–4–5, 5–8–9. Bei der Folge der Stufen: 3te, 6te natürliche und 7te natürliche, welche zwar dasselbe Verhältniss haben, muss die 7te natürliche Stufe als zurückkehrender Durchgang betrachtet werden, und demnach muss wieder die 6te natürliche und dann die 5te Stufe folgen. Nach der Folge der Stufen: 2te, 5te und 6te erhöhte, muss noch die 7te erhöhte und 8te Stufe folgen. Die Folge der Stufen: 4te, 7te natürliche und 8te, ist ganz gegen den Charakter der Moll-Tonleiter, weil schon die 7te natürliche zur 4ten Stufe eine unreine Quart bildet und weil die 7te natürliche Stufe nicht zum Steigen bestimmt ist.

Wenn der Quartsprung rein ist und man dann um eine kleine Secund aufwärts schreitet, so bildet der letzte Ton zum ersten eine falsche Quint, welches geduldet wird, wenn diese falsche Quint dann um eine Stufe fällt, und zwar *a*) in Dur bei der Folge der Stufen: 7–10–11, wenn dann entweder sogleich die 10te Stufe wieder kommt, oder vor dieser noch die 9te kommt. — *b*) In Moll bei der Folge der Stufen: 2te, 5te und 6te natürliche, wenn dann entweder sogleich wieder die 5te, oder vor dieser noch die 4te Stufe kommt. Bei der Folge der Stufen: 6te erhöhte, 9te und 10te muss aber entweder sogleich die 9te Stufe wiederkehren, oder vorher noch die 8te kommen, dann muss noch die 7te erhöhte und endlich die 8te Stufe kommen; statt dieser verwickelten Folge wäre im strengen Satze folgende Stufenfolge viel natürlicher: 6te erhöhte, 9te, 7te erhöhte, 8te, 10te; oder: 6te erhöhte, 7te erhöhte, 9te, 10te, 8te; am natürlichsten und einfachsten aber: 6te erhöhte, 7te erhöhte, 8te, 9te und 10te.

Nach einem verminderten Quartsprung aufwärts darf kein weiteres Aufwärtsgehen stattfinden, sondern es muss als Auflösung ein Secundschritt abwärts geschehen, oder höchstens ein Terzsprung abwärts; nämlich in der Moll-Tonleiter müssen nach der Folge der 7ten erhöhten und 10ten Stufe die 9te oder 8te Stufe, noch besser beide nach einander, folgen.

Wenn nach einem Quartsprung abwärts noch ein Secundschritt abwärts geschieht, so ist es am besten, wenn der Quartsprung rein

ist und zugleich der erste Ton zum letzten eine reine Quint macht. Dieses trifft sich in Dur und Moll bei den Stufen: 5–2–1 und 8–5–4. Doch wird es noch besser sein, wenn hinterdrein noch eine Stufe abwärts nachfolgt, nämlich: 12–9–8–7 und: 8–5–4–3. Zwar wäre in Dur noch die ähnliche Folge der Stufen: 10–7–6, nach welchen noch die 5te Stufe nachfolgen könnte; da aber der erste Sprung nur Antheile eines vom Ziele weit entfernten Nebenaccordes ausdrückt, so taugt diese Folge nur in einer zusammengesetzten Melodie, wie beim einstimmigen Satze hinlänglich erklärt wurde. Das Nämliche gilt in Moll bei der Folge der 10ten, 7ten natürlichen und 6ten natürlichen Stufe. Bei der Folge der Stufen in Dur: 6–3–2 ist zwar der Quartsprung rein, aber der erste Ton macht zum letzten eine unreine Quint; da zugleich der erste Sprung nur Antheile eines entfernten Nebenaccordes ausdrückt, so taugt diese Folge wieder nur in einer zusammengesetzten Melodie, worüber man sich beim einstimmigen Satze Rathes erholen kann. Bei der Folge der Stufen in Dur: 9–6–5 ist der Quartsprung unrein, obgleich der erste Ton zum letzten eine reine Quint macht; da der erste Sprung Antheile eines dem Ziele schon näheren Nebenaccordes ausdrückt und die 5te Stufe die Auflösung der vorausgegangenen 6ten Stufe bildet, so wäre das wohl eine Entschuldigung des unreinen Quartsprunges, indessen taugt auch diese Folge nur in einer zusammengesetzten Melodie; die Folge der Stufen: 9–6–7–5–8 ist schon weniger zusammengesetzt, wie folgendes Beispiel in C dur zeigt, welches zuerst dreistimmig, dann zweistimmig erscheint.




Bei der Folge der Stufen in Moll: 9te, 6te erhöhte und 5te gilt das Nämliche, und es ist auch hier die Folge der Stufen: 9te, 6te erhöhte, 7te erhöhte, 5te und 8te viel natürlicher, weil die 6te erhöhte Stufe in die 7te erhöhte zu gehen bestimmt ist.

Wenn der Quartsprung abwärts rein ist, aber der letzte Ton zum ersten eine falsche Quint bildet, so muss entweder sogleich ein reiner Quartsprung aufwärts gemacht werden, oder zuerst ein Terzsprung und dann noch ein Secundschritt aufwärts kommen, wo in beiden Fällen für die Auflösung der falschen Quint gesorgt ist; z. B. in Dur die Folge der Stufen: 11–8–7–10, oder: 11–8–7–9–10; und in Moll die Folge der Stufen: 11te, 8te, 7te erhöhte, 9te, 10te.

Nach einem verminderten Quartsprung abwärts darf kein weiteres Abwärtsgehen stattfinden, sondern es muss ein Secundschritt

oder ein Terzsprung aufwärts geschehen, nämlich in der Moll-Tonleiter müssen nach der Folge der 10ten und 7ten erhöhten die 8te oder 9te Stufe, noch besser beide nach einander, folgen.

Ueberhaupt ist nach einem Quartsprung abwärts (wenn er nicht übermässig ist) ein Secundschritt aufwärts besser, als ein solcher abwärts.

§ 6.

Wenn nach einem reinen Quintsprung aufwärts noch ein Secundschritt aufwärts geschieht, so macht der letzte Ton zum ersten eine Sext. Diese Folge ist in folgenden Fällen am besten: In der Dur-Tonleiter bei den Stufen: 1–5–6 und 5–9–10; seltener bei den Stufen: 4–8–9 und 6–10–11; noch seltener bei den Stufen: 3–7–8.— In der Moll-Tonleiter am besten bei den Stufen: 1te, 5te, 6te natürliche; 5–9–10; seltener: 4–8–9; 6te natürliche, 10te, 11te; die Folge der Stufen: 3te, 7te natürliche und 8te ist wegen der unrichtigen Fortschreitung der 7ten natürlichen Stufe sehr selten und darf nur gelten, wenn hinterdrein die 6te natürliche Stufe folgt.

Nach einem unreinen Quintsprung aufwärts ist ein Secundschritt aufwärts in einer einfachen Melodie unbrauchbar, weil hier ein Secundschritt abwärts nothwendig wird, um die unreine Quint aufzulösen, nämlich in Dur die Stufen: 2–6–5, und in Moll die 7te natürliche, 11te und 10te Stufe, welche Folge aber für eine einfache Melodie nicht taugt, da der erste Sprung die Antheile eines vom Ziele weit entfernten Nebenaccordes ausdrückt, und also nur in einer zusammengesetzten Melodie vorkommen kann. In Moll müsste aber nach dem Sprung von der 2ten in die 6te erhöhte Stufe die 7te erhöhte und die 8te Stufe folgen, welche letztere mit der anfangs gehörten 2ten Stufe eine Sept macht; darum nimmt man lieber dafür die Folge: 9te, 6te erhöhte, 7te erhöhte und 8te Stufe.

Nach einem falschen Quintsprung aufwärts, welcher ohnehin selten ist, kann in einer einfachen Melodie ebenfalls kein Secundschritt aufwärts folgen, weil, um die falsche Quint aufzulösen, ein Secundschritt abwärts nöthig wird, nämlich in Dur die Stufenfolge: 7–11–10; in Moll: 2te, 6te natürliche, 5te; 7te erhöhte, 11te, 10te, wonach auch die 8te. Die an sich richtige Folge: 6te erhöhte, 10te, 9te ist in einer einfachen Melodie selten.

Wenn nach einem reinen Quintsprung abwärts noch ein Secundschritt abwärts geschieht, so macht der erste Ton zum letzten eine Sext. Dieses geschieht in Dur bei folgenden Stufenfolgen am besten: 8–4–3; 12–8–7; 9–5–4, wenn die 3te Stufe nachfolgt; schwieriger ist die Folge: 10–6–5, wofür man lieber 3–6–5 nimmt; noch schwieriger die Folge: 7–3–2, wofür man lieber 7–10–9 nimmt. — In Moll

geschieht dieses am besten bei der Folge der Stufen: 8–4–3; 12te, 8te, 7te natürliche oder 7te erhöhte; 9–5–4, wenn die 3te Stufe nachfolgt; schwieriger ist die Folge: 10te, 6te natürliche, 5te, wo man statt der 10ten die 3te Stufe nimmt; noch schwieriger die Folge: 7te natürliche, 3te und 2te.

Nach einem unreinen und falschen Quintsprung abwärts soll aber zur Auflösung desselben ein Quartsprung aufwärts geschehen, nämlich in Dur: 6–2–5; 11–7–10; oder mittelst eines kleinen Umweges: 6–2–3–5; 11–7–8–10. In Moll bei den Stufenfolgen: 6te natürliche, 2te, 5te; 11te, 7te natürliche, 10te; nach der 11ten und 7ten erhöhten folgt zuerst die 8te, dann die 10te Stufe; statt der Folge: 6te erhöhte, 2te, 5te und 7te erhöhte nimmt man lieber: 6te erhöhte, 9te, 7te erhöhte, dann 5te, endlich die 8te Stufe; die Folge: 10te, 6te erhöhte, 9te und 7te erhöhte ist in einer einfachen Melodie selten; besser ist die Folge: 10te, 6te erhöhte, 7te erhöhte, 9te, wonach die 8te Stufe zu folgen hat.

## § 7.

Wenn nach einem Sextsprung aufwärts noch ein Secundschritt aufwärts geschieht, so macht der letzte Ton zum ersten eine Sept, welches aber immer noch leichter und besser ist, als ein wirklicher Septsprung; nur muss bemerkt werden, dass der letzte Ton zum ersten keine grosse, sondern nur eine kleine oder verminderte Sept machen darf, und dass selbst diese, wie ein zurückkehrender Durchgang, sogleich wieder um eine Stufe abwärts gehen soll. In der Dur-Tonleiter gilt diese Figur bei folgenden Stufenfolgen: 3–8–9–8; 5–10–11–10; 6–11–12–11; 7–12–13–12; aber statt der Stufenfolge: 2–7–8–7 nimmt man lieber: 9–7–8–7. In der Moll-Tonleiter gilt diese Figur bei folgenden Stufenfolgen: 5te, 10te, 11te, 10te; 1te, 6te natürliche, 7te natürliche, 6te natürliche; 7te erhöhte, 12te, 13te natürliche, 12te; aber bei der Stufenfolge: 2te, 7te erhöhte, 8te, 7te erhöhte nimmt man lieber die 9te Stufe statt der 2ten.

Wenn nach einem Sextsprung abwärts noch ein Secundschritt abwärts geschieht, so macht der erste Ton zum letzten eine Sept, darum folgt entweder sogleich ein Sextsprung aufwärts, um diese Sept aufzulösen, oder es wird der dritte Ton als zurückkehrender Durchgang betrachtet und darauf ein Secundschritt aufwärts gemacht; zugleich muss bemerkt werden, dass nach dem Sextsprung abwärts der Schritt abwärts nicht mehr als eine kleine Secund betrage, damit der erste Ton zum dritten keine grosse Sept ausmache. Es taugt also für den strengen Satz diese Figur in Dur nur bei folgenden Stufenfolgen: 9–4–3–8, oder: 9–4–3–4; 13–8–7–12, oder: 13–8–7–8; und in Moll bei den Stufenfolgen: 11te, 6te natürliche, 5te, 10te, oder statt letzterer die 6te natürliche; 13te natürliche, 8te,

7te erhöhte, 12te, oder statt letzterer die 8te; 8te, 3te, 2te, 3te. Statt der Folge: 8te, 3te, 2te, 7te erhöhte nimmt man lieber: 8te, 10te, 9te, 7te erhöhte Stufe.

§ 8.

Nach einem erlaubten Septsprung aufwärts wird sogleich ein Secundschritt abwärts gemacht, und zwar in Dur bei den Stufen: 5–11–10; 7–13–12; in Moll: 5te, 11te, 10te; 7te erhöhte, 13te natürliche, 12te Stufe.

Nach einem erlaubten Septsprung abwärts wird ein Sextsprung aufwärts gemacht, und zwar in Dur bei den Stufen: 11–5–10; 13–7–12; oder auf einem kleinen Umwege: 11–5–9–10; 13–7–8–12; in Moll: 11te, 5te, 10te; 13te natürliche, 7te erhöhte, 12te; oder auf einem kleinen Umwege: 11te, 5te, 9te, 10te; 13te natürliche, 7te erhöhte, 8te, 12te Stufe. —

Nach einem reinen Octavsprung aufwärts steigt man äusserst selten noch um eine Secund, sowie man nach einem reinen Octavsprung abwärts äusserst selten noch um eine Secund fällt. Die Leser belieben § 3 wohl zu beherzigen.

§ 9.

Mehrere Sprünge in gerader Richtung taugen dann am besten für den strengen Satz, wenn sie Antheile eines reinen Dreiklangs sind. Vorzüglich sind es die Harmonien der Tonica, der Ober- und Unterdominant. Den Dreiklang der Tonica drücken folgende Stufenfolgen aus: 1–3–5; 3–5–8; 5–8–10; 1–3–5–8; 3–5–8–10; 5–8–10–12; oder alle diese rückwärts. — Den Dreiklang der Dominant drücken folgende Stufenfolgen aus: 5–7–9; 7–9–12; 2–5–7–9; 5–7–9–12; oder alle diese rückwärts. Hierbei ist die Bemerkung nöthig, dass in der Moll-Tonleiter die 7te erhöhte Stufe gemeint ist. Die Folge: 2–5–7 wird vermieden, weil der obere Ton der Leitton ist, welcher sich in die 8te Stufe auflösen muss, welche zum anfangenden Ton, nämlich zur 2ten Stufe, eine Sept macht; auch die Folge: 7–9–12–14 wird vermieden, weil durch den obersten und untersten Ton der Leitton verdoppelt wird. — Den Dreiklang der Unterdominant drücken folgende Stufenfolgen aus: 1–4–6; 4–6–8; 6–8–11; 1–4–6–8; oder alle diese rückwärts. Hierbei ist die Bemerkung nöthig, dass in der Moll-Tonleiter die 6te natürliche Stufe gemeint ist. Die Folgen: 4–6–8–11 und 6–8–11–13 werden der Folge wegen selten gebraucht.

Die Dreiklänge der 6ten und 2ten Stufe werden gewöhnlich im kleinsten Umfange der Sprünge ausgedrückt, nämlich durch die Stufenfolgen: 6–8–10; 2–4–6; oder rückwärts, wobei zu bemerken ist, dass in der Moll-Tonleiter die 6te natürliche Stufe genommen wird. Den Dreiklang der 3ten Stufe, welcher noch seltener als die beiden

vorigen ist, drückt die Stufenfolge: 3–5–7 aus, wobei in Moll die 7te natürliche Stufe gemeint ist. Die Folge der Stufen: 7–9–11 drückt weit öfter die Terz, Quint und Sept der Dominant als den Dreiklang der 7ten Stufe aus; die Terz der Dominant ist aber in der Moll-Tonleiter die 7te erhöhte Stufe.

§ 10.

Um zu schwer zu treffenden Intervallen mittelst eines angenehmen und kurzen Umweges leicht zu gelangen, springt man zuerst in dasjenige leicht zu treffende Intervall, welchem das zu findende am nächsten steht.

*a*) Um zur grossen Sept zu gelangen, springt man erst auf die reine Octav. Z. B. in Dur: 1–8–7; 4–11–10; 10–3–4; 14–7–8.

*b*) Um zur übermässigen Quart zu gelangen, springt man erst auf die reine Quint. Z. B. in Dur: 4–8–7; 7–3–4; oder mit Umwegen: 4–6–8–7; 7–5–3–4.

*c*) Um zur übermässigen Quint zu gelangen, springt man erst auf die grosse Sext. Z. B. in Moll: 3–8–7; 7–2–3; oder mit Umwegen: 3–5–8–7; 7–5–2–3.
(NB. Der Strich durch 7 bedeutet die 7te erhöhte Stufe.)

*d*) Um zur verminderten Quart zu gelangen, springt man erst auf die kleine Terz. Z. B. in Moll: 7–9–10; 10–8–7.

*e*) Um zur übermässigen Secund zu gelangen, springt man erst auf die grosse Terz. Z. B. in Moll: 6–8–7; 7–5–6.

*f*) Um zur verminderten Terz, welcher Sprung nur abwärts ausgeübt wird, leicht zu gelangen, springt man erst eine kleine Terz abwärts. Z. B. *f–d–dis*, welches in A moll die 6te natürliche, die 4te und die chromatisch erhöhte 4te Stufe bildet; worauf *e* als die 5te Stufe kommen muss.

*g*) Um zur übermässigen Sext, welcher Sprung nur aufwärts ausgeübt wird, leicht zu gelangen, springt man zuerst eine grosse Sext aufwärts. Z. B. *f–d–dis*; oder mit einem Umwege: *f–a–d–dis*, worauf *e* zu folgen hat.

*h*) Um zur verminderten Octav, welcher Sprung nur abwärts ausgeübt wird, zu gelangen, springt man erst eine reine Octav abwärts. Z. B. *g–g–gis*.

Die folgenden Sprünge gehören, auch sammt den Mitteln, leichter dahin zu gelangen, durchaus nicht in den strengen Satz. Um aber ein anderes Mal für den freien Satz diese Erleichterungsmittel zu wissen, diene Folgendes:

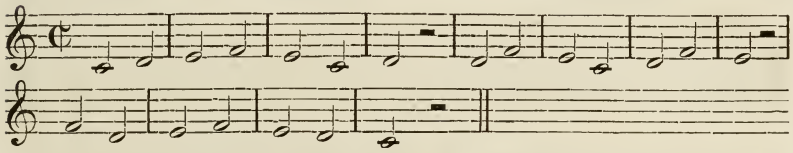
*i*) Um zur verminderten Sext, welcher Sprung nur abwärts gültig ist, zu gelangen, springt man zuerst eine kleine Sext abwärts. Z. B. *b–d–dis*, worauf *e* zu folgen hat. Diese Töne gehören in die chromatische A moll Tonleiter.

*k*) Um zur übermässigen Terz, welcher Sprung nur aufwärts gültig ist, zu gelangen, springt man zuerst eine grosse Terz aufwärts. Z. B. *b–d–dis*, worauf *e* zu folgen hat.

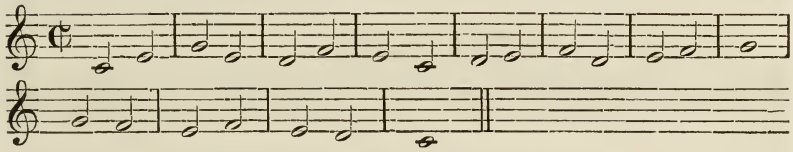
## § 11.

Der Umfang einer Melodie ist je nach der grösseren oder minderen Einfachheit verschieden. Hier folgen Beispiele verschiedener Gattung in C dur:

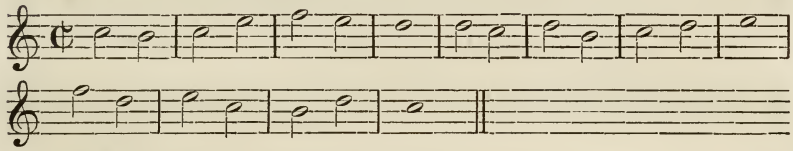
I. Von der 1ten bis zur 4ten oder von der 8ten bis zur 11ten Stufe.



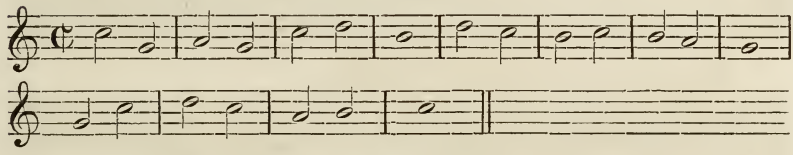
II. Von der 1ten bis zur 5ten oder von der 8ten bis zur 12ten Stufe.



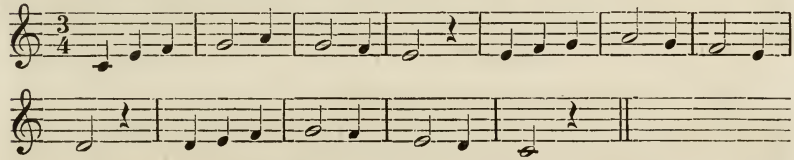
III. Von der 7ten bis zur 11ten Stufe.



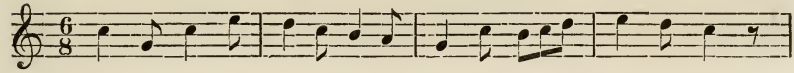
IV. Von der 5ten bis zur 9ten Stufe.

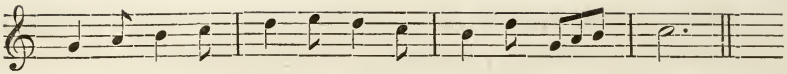


V. Von der 1ten bis zur 6ten oder von der 8ten bis zur 13ten Stufe.

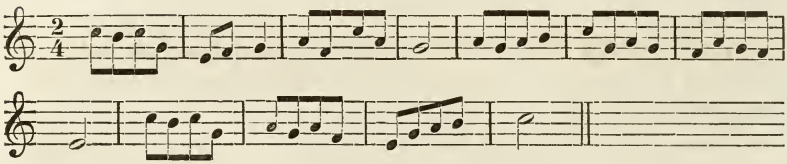


VI. Von der 5ten bis zur 10ten Stufe.

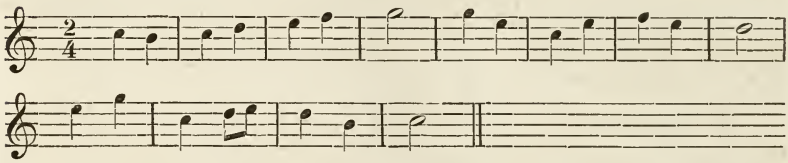




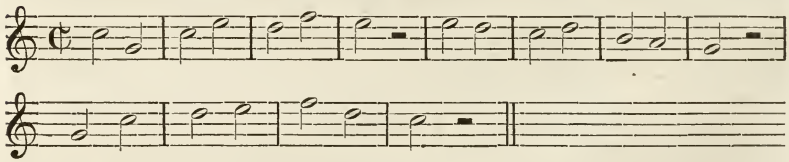
VII. Von der 3ten bis zur 8ten Stufe.



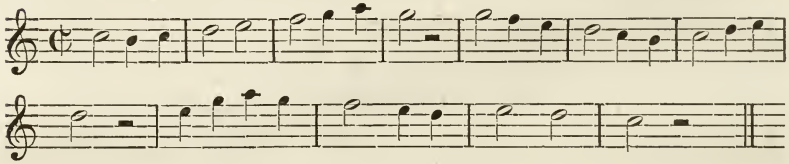
VIII. Von der 7ten bis zur 12ten Stufe.



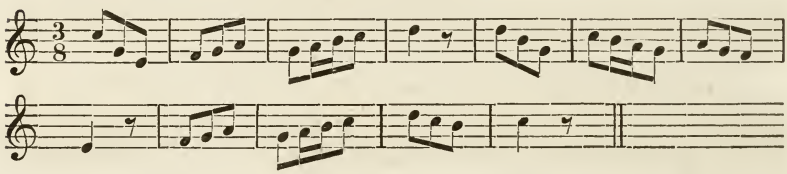
IX. Von der 5ten bis zur 11ten Stufe.



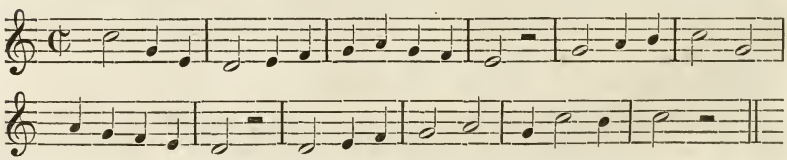
X. Von der 7ten bis zur 13ten Stufe.



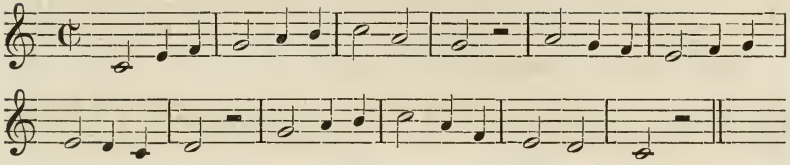
XI. Von der 3ten bis zur 9ten Stufe.



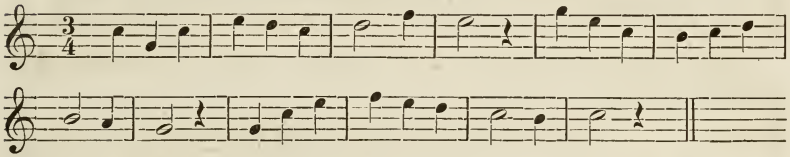
XII. Von der 2ten bis zur 8ten Stufe.



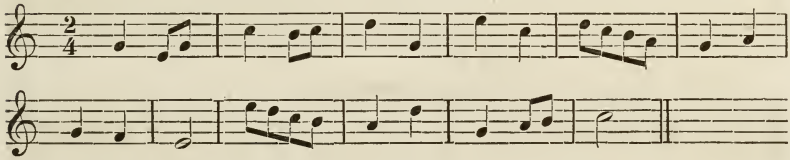
XIII. Von der 1ten bis zur 8ten Stufe.



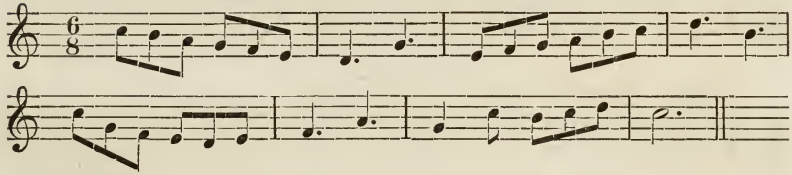
XIV. Von der 5ten bis zur 12ten Stufe.



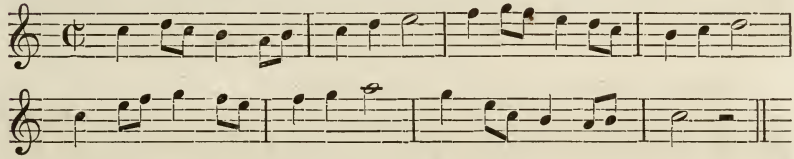
XV. Von der 3ten bis zur 10ten Stufe.



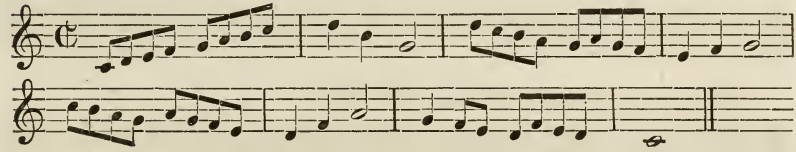
XVI. Von der 2ten bis zur 9ten Stufe.



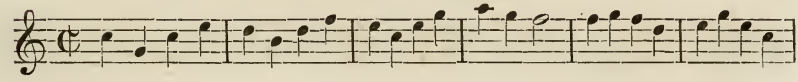
XVII. Von der 6ten bis zur 13ten Stufe.

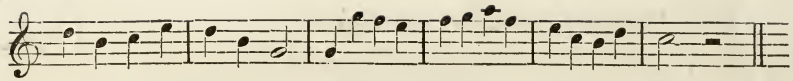


XVIII. Von der 1ten bis zur 9ten Stufe.

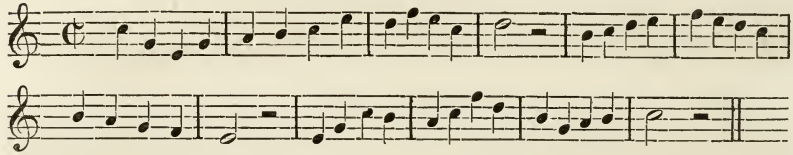


XIX. Von der 5ten bis zur 13ten Stufe.

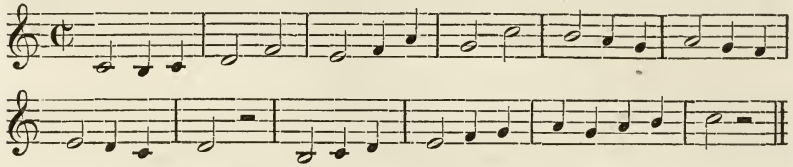




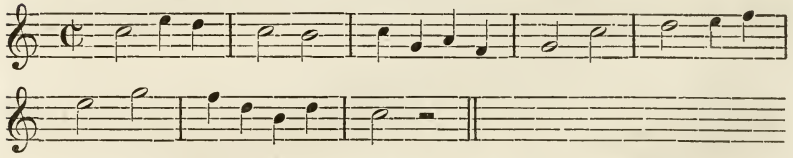
XX. Von der 3ten bis zur 11ten Stufe.



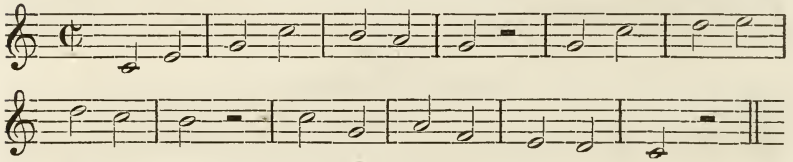
XXI. Von der 7ten bis zur 15ten Stufe, oder vom Unterhalbton bis zur 8ten Stufe.



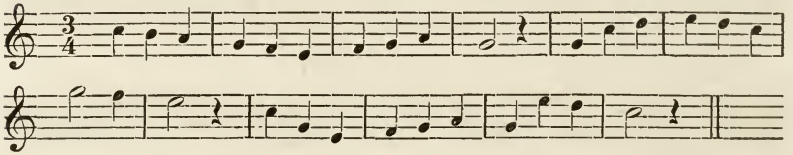
XXII. Von der 4ten bis zur 12ten Stufe.



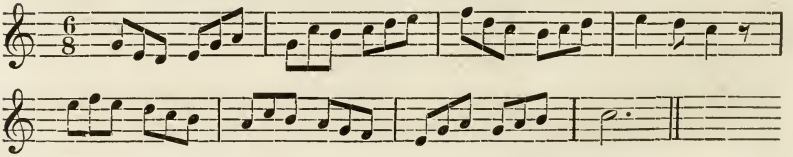
XXIII. Von der 1ten bis zur 10ten Stufe.



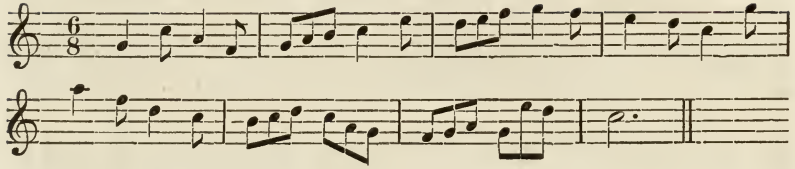
XXIV. Von der 3ten bis zur 12ten Stufe.



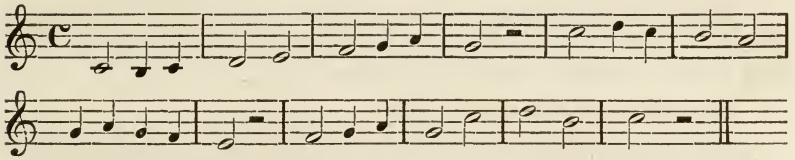
XXV. Von der 2ten bis zur 11ten Stufe.



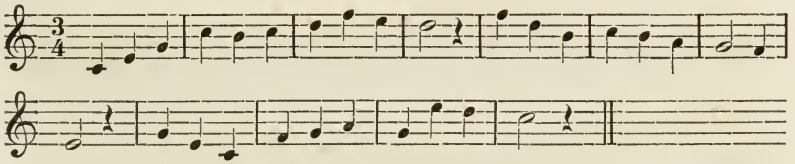
XXVI. Von der 4ten bis zur 13ten Stufe.



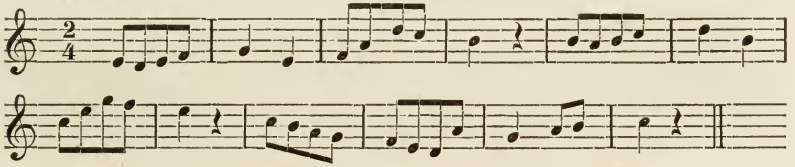
XXVII. Von der 7ten bis zur 16ten Stufe, oder vom Unterhalbton bis zur 9ten Stufe.



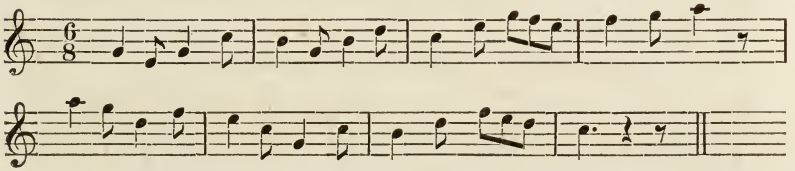
XXVIII. Von der 1ten bis zur 11ten Stufe.



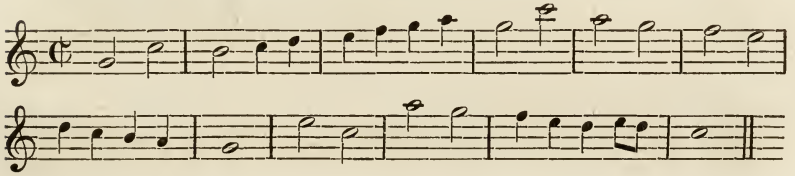
XXIX. Von der 2ten bis zur 12ten Stufe.



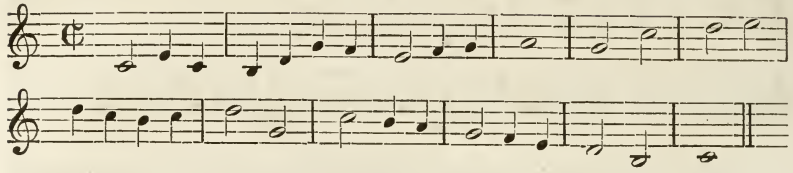
XXX. Von der 3ten bis zur 13ten Stufe.



XXXI. Von der 5ten bis zur 15ten Stufe.



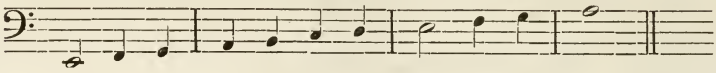
XXXII. Von der 7ten bis zur 17ten Stufe, oder vom Unterhalbton bis zur 10ten Stufe.



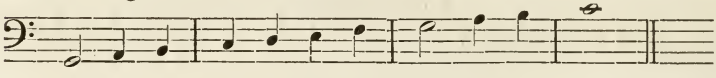
§ 12.

Da die meisten Sänger keinen grossen Umfang der Stimme haben, so beschränkt man sich in den Chorstimmen oft auf den Umfang einer Undezime, wie hier zu sehen:

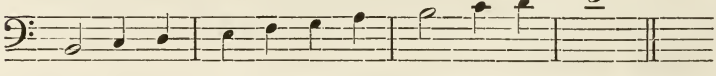
Für einen besonders tiefen Bass:



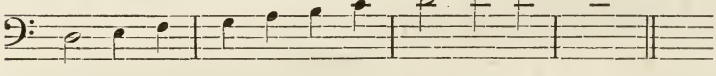
Für den gewöhnlichen Bass:



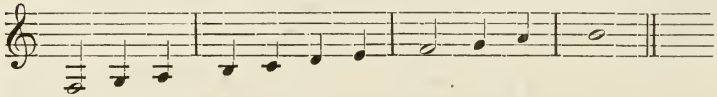
Für den Bariton:



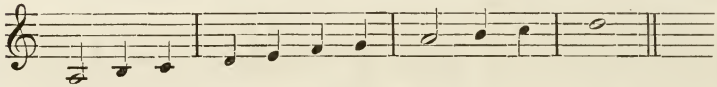
Für den Tenor:



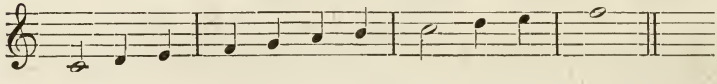
Für den Contra-Alt:



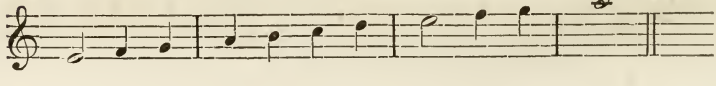
Für den Mezzo-Sopran oder für den höheren Alt:



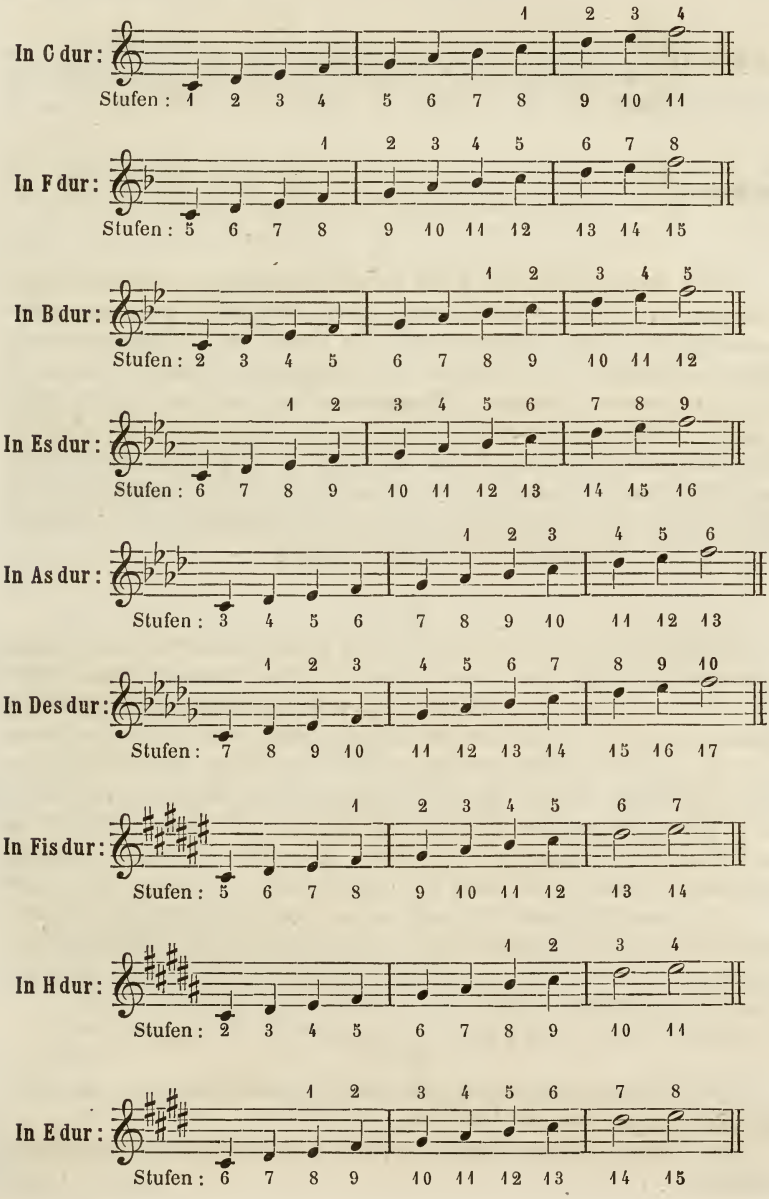
Für den gewöhnlichen Sopran:

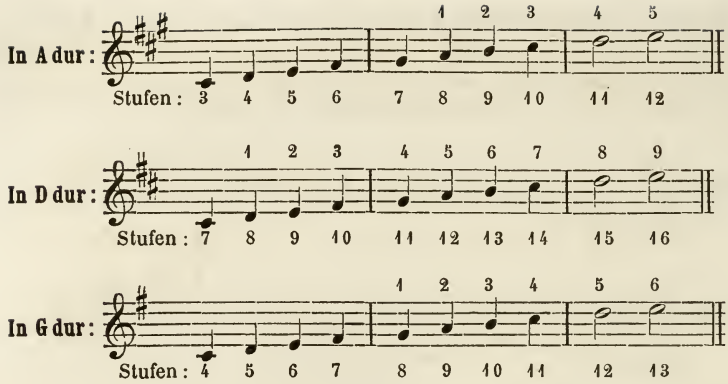


Für einen höheren Sopran:



In dieser Einschränkung können die im vorigen § gehabten Beispiele nur durch Uebersetzung in andere Tonleitern für eine Stimme brauchbar werden. Hier soll es mit dem gewöhnlichen Sopran gezeigt werden, und zwar mit Bezeichnung der Stufen.






Nach dieser Erklärung kann es nicht mehr schwer fallen, zu bestimmen, in welche Tonleiter eines der im vorigen § gegebenen Beispiele für den Sopran übersetzt werden kann. So viel sieht man auf dem ersten Blick, dass die ersten acht Beispiele in mehrere Tonleitern übersetzt werden können. Wenn dieselben Beispiele in die Moll-Tonleiter übertragen werden sollen, so ist wegen der 6ten und 7ten Stufe Folgendes zu merken. Bei der Folge: 5–6–5 bleibt die 6te Stufe natürlich; bei der Folge: 8–7–8 ist die 7te Stufe erhöht; bei der Folge: 8–7–6–5 sind die 7te und 6te natürlich; bei der Folge: 5–6–7–8 wird die 6te und 7te Stufe erhöht.

## § 13.

Die herrschenden Accorde in einem strengen Satze sind die Dur- und Moll-Dreiklänge und die davon abstammenden Sextaccorde. Da in der strengsten Art die Quartsextaccorde sowie der Septaccord der Dominant sammt seinen Verwechslungen nicht unter die wesentlichen Accorde gezählt werden und doch öfters die Quint der Dominant im Bass gebraucht werden muss, so nimmt man statt des Quartsext- oder Terzquartaccordes den Sextaccord der 2ten Stufe, obgleich er vom falschen Dreiklang der 7ten Stufe abstammt, welcher ebenfalls im strengen Satze nicht unter die wesentlichen Accorde gezählt wird.

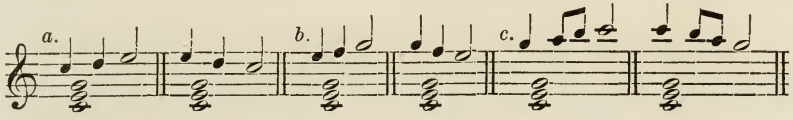
Wie man übrigens Sätze mit lauter reinen Dreiklängen und davon abstammenden Sextaccorden bilden kann, ist bereits in der »Kunst, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden«, gezeigt worden.

## § 14.

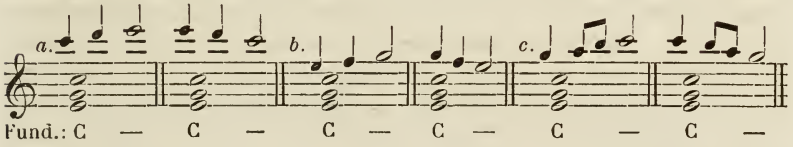
Die Dissonanzen braucht man im strengen Satze entweder als Durchgänge oder als Vorhalte.

Die Durchgänge sind entweder fortschreitend oder zurückkehrend.

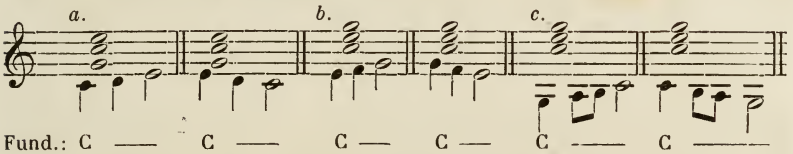
Als fortschreitende Durchgänge über demselben Fundamente gelten: *a*) die Non zwischen der Octav und Dezime; *b*) die Quart zwischen der Terz und Quint; *c*) zwischen der Quint und Octav die Sext und Sept. Z. B.




Wenn bei einem Sextaccorde zwischen der Sext und Octav die Sept als Durchgang erscheint, so ist es gegen das Fundament nichts Anderes, als zwischen der Octav und Dezime die Non (*a.*). Wenn zwischen der Octav und Dez eines Sextaccordes die Non als Durchgang erscheint, so ist es gegen das Fundament nichts Anderes, als zwischen der Terz und Quint die Quart (*b.*). Wenn zwischen der Terz und Sext eines Sextaccordes die Quart und Quint als Durchgänge erscheinen, so ist es gegen das Fundament nichts Anderes, als zwischen der Quint und Octav die Sext und Sept (*c.*). Z. B.



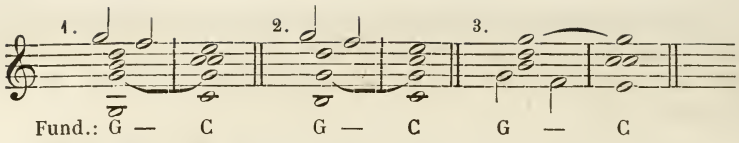

Wenn diese Durchgänge im Basse vorkommen, ist es das Nämliche, denn in den folgenden Beispielen macht der Bass gegen das Fundament bei *a.* die Non, bei *b.* die Quart oder Undez, bei *c.* die Sext und Sept im Durchgange:




Uebrigens werden für den Bass im strengen Satze nur die Beispiele bei *a.* gebraucht, weil bei *b.* und *c.* immer ein Quartsextaccord zum Vorschein kommt, welcher zum freien Satze gehört.

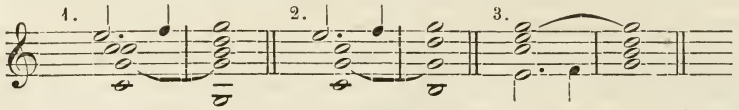
Als fortschreitende Durchgänge bei dem Wechsel des Fundamentes gelten:

*a*) Wenn das Fundament um eine Quart steigt, kann die Octav des ersten Fundamentes in die Sept herab gehen, welche dann bei dem nächsten Fundamente in die Terz herab geht. Daraus entstehen folgende Gänge:



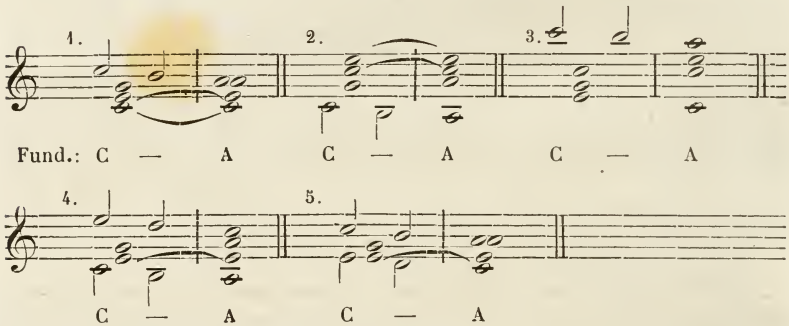

Es erscheint also bei 1. ein Septaccord, bei 2. ein Quintsextaccord und bei 3. ein Secundaccord im Durchgange.

*b*) Wenn das Fundament um eine Quart fällt, kann die Terz des ersten Fundamentes in die Quart hinauf gehen, welche dann bei dem nächsten Fundamente in die Octav hinauf geht. Daraus entstehen folgende Gänge:




Keiner dieser Durchgänge bildet einen Accord.

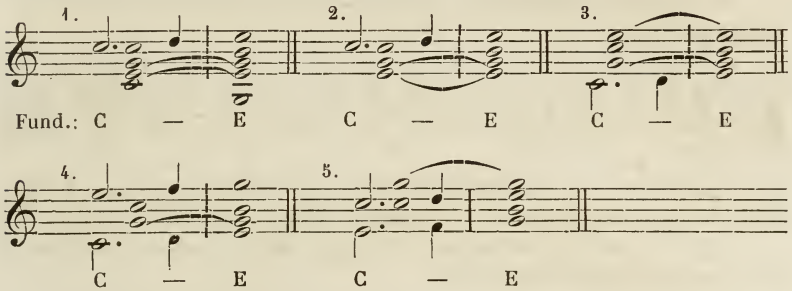
*c*) Wenn das Fundament um eine Terz fällt, kann diejenige Stimme, welche die Octav des ersten Fundamentes hat, in die Sept herab gehen, welche dann in die Octav des zweiten Fundamentes herab geht. Wenn aber dieses geschieht, darf keine andere Stimme die Fortschreitung der Fundamentalstimme machen, weil hierdurch verdeckte Octaven herauskämen. Zugleich kann diejenige Stimme, welche die Dezime des ersten Fundamentes hat, in die Non herab gehen, welche dann in die Dezime (Terz) des zweiten Fundamentes herab geht. Daraus entstehen folgende Gänge:




Es erscheint also bei 1. ein Septaccord, bei 2. ein Secundaccord, bei 3. ein Quintsextaccord, bei 4. ein Terzquartaccord, bei 5. ein Secundaccord im Durchgange.

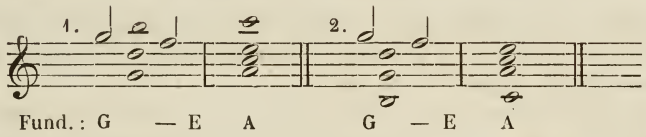
*d*) Wenn das Fundament um eine Terz steigt, so kann diejenige Stimme, welche beim ersten Fundamente die Octav hat, in die Non steigen, welche dann in die Octav des zweiten Fundamentes steigt, wobei aber keine andere Stimme die Fortschreitung der Fundamen-

talstimme machen darf, weil hierdurch verdeckte Octaven zum Vorschein kämen. Zugleich kann diejenige Stimme, welche beim ersten Fundamente die Terz hat, in die Quart steigen, welche dann in die Terz des zweiten Fundamentes steigt. Daraus entstehen folgende Gänge:



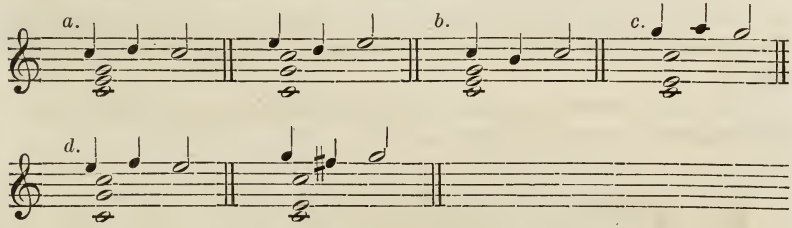

Auch hier bildet keiner von den Durchgängen einen eigentlichen Accord.

*e*) Die durchgehende Sept darf vor ihrer Auflösung noch als Non eines unhörbaren Fundamentes betrachtet werden und sich demnach in die Quint des nächsten Fundamentes auflösen. Z. B.

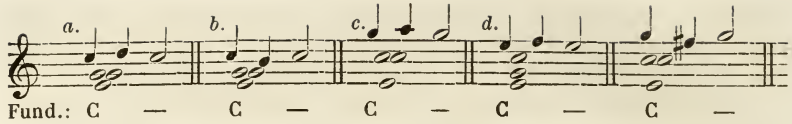



Bei 1. erscheint ein Septaccord und bei 2. ein Quintsextaccord im Durchgange.

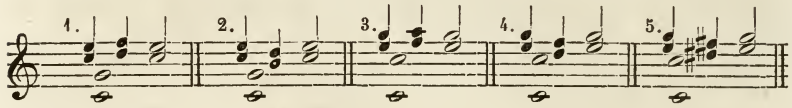
Als zurückkehrende Durchgänge über demselben Fundamente gelten: *a*) die Non, wenn früher und später entweder die Octav oder die Dezime ist; *b*) die Sept, wenn früher und später die Octav ist; *c*) die Sext (als Tredezime), wenn früher und später die Quint ist; *d*) die Quart (als Undez), wenn früher und später die Terz oder die Quint ist. Z. B.




Wie die zurückkehrenden Durchgänge beim Sextaccord ausfallen, sehe man hier:

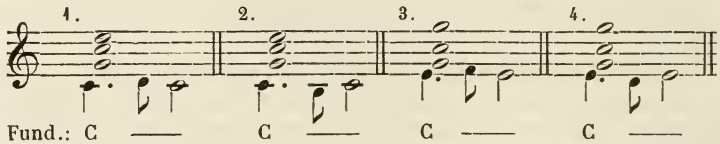



In folgenden Beispielen erscheinen zwei zurückkehrende Durchgänge zugleich:




Ausser bei 3., wo der Durchgang einen Quartsextaccord bildet, findet sich in den übrigen Durchgängen kein eigentlicher Accord.

Wie die zurückkehrenden Durchgänge im Bass angewendet werden, zeigen folgende Beispiele:




Zum Fundamente macht der Bass bei 1. und 4. eine durchgehende Non, bei 2. eine durchgehende Sept und bei 3. eine durchgehende Quart (eigentlich Undez).

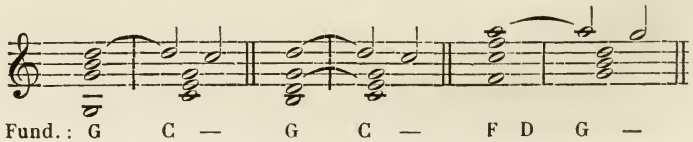
Es ist die Dissonanz im Bass härter, als in den oberen Stimmen, darum ist es gut, sie von kürzerer Dauer zu machen.

Alle Durchgänge sind im strengen Satze auf einem schwachen Takttheil zu machen, weil sie da weniger hart klingen, darum sie auch regelmässige Durchgänge genannt werden.

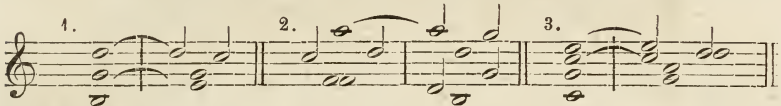
## § 15.

Bei den Vorhalten im strengen Satze ist zu merken, dass sie jederzeit durch eine Consonanz vorbereitet werden und sich auch in eine solche aufzulösen haben. Wenn die Vorbereitung eines Vorhaltes durch die Sept eines Fundamentes geschehen muss, so wird das Fundament dabei verschwiegen, damit die Regel keinen Abbruch erleide.

*a*) Die Vorbereitung der Non des Fundamentes geschieht durch die Quint des vorhergehenden. Z. B.

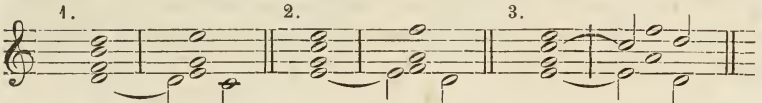


Wenn die Sept als Vorhalt beim Sextaccord erscheint, so ist sie entweder sogleich die Non zum Fundamente wie bei 1. und 2., oder sie wird wenigstens so aufgelöset wie bei 3., wo man das $\bar{\bar{e}}$ im Sopran des Vorausgehenden wegen als Sept von *F*, oder des Nachfolgenden wegen als Non von *D* ansehen kann.




Fund.: G C — F D G — C F D

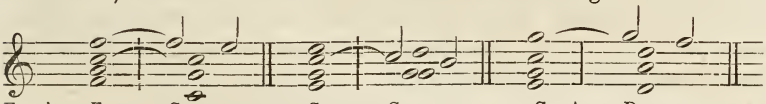
Wenn die Non des Fundamentes im Basse gebraucht wird, so darf in den oberen Stimmen das Fundament nicht vorkommen, damit man es nicht gleichzeitig mit der Non im Basse höre. Da ferner die Vorbereitung der Non durch die Quint des Fundamentes geschehen soll, so müsste zuvor ein Quartsext- oder Terzquartaccord sein, statt dessen man, wie § 13 erwähnt wurde, den Sextaccord nimmt, wodurch also die Non im Basse zuerst als Sept des Fundamentes erscheint und dann erst die Auflösung wie eine Non erhält, wie in folgenden Beispielen zu sehen ist:




Fund.: G C — C A D — C F D
oder: H E C C — F D

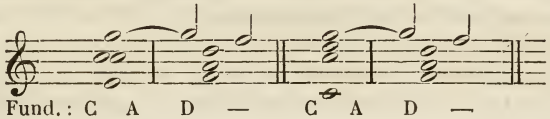
Bei 1. und 2. erscheint ein Secundaccord ohne Sext, wodurch beide Fundamentalbezeichnungen gelten können; bei 3. aber, wo die Sext beim Secundaccord ist, gilt nur ein Fundament, wobei der Bassvorhalt in Rücksicht des Vorausgegangenen die Sept von *F* und in Rücksicht des Nachfolgenden die Non von *D* vorstellen muss.

*b*) Die Vorbereitung der Undez des Fundamentes geschieht entweder durch die Octav oder durch die Sept des vorhergehenden Fundamentes, welches aber im letzten Falle verschwiegen wird. Z. B.



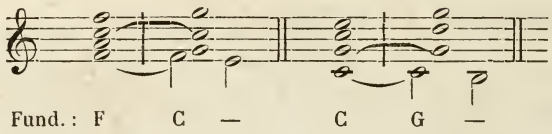
Fund.: F C — C G — C A D —

Wenn die Non als Vorhalt beim Sextaccord erscheint, so ist sie die Undez zum Fundamente, welche durch die Sept des vorhergehenden unhörbaren Fundamentes vorbereitet wird. Z. B.

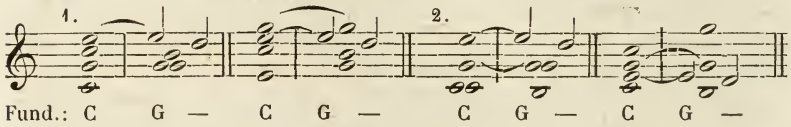


Fund.: C A D — C A D —

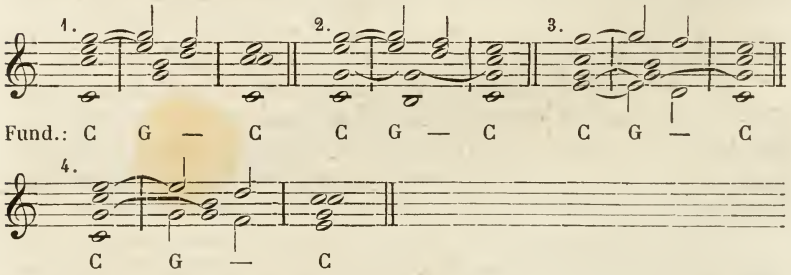
Wenn der Bass gegen das Fundament die Undez hat, so darf in den oberen Stimmen nicht zugleich die Terz des Fundamentes vorkommen. Bevor der Bass Undez wird, ist er die Octav des Fundamentes. Z. B.




*c*) Die Vorbereitung der Tredez des Fundamentes geschieht im strengen Satze nur durch die Terz des vorhergehenden Fundamentes (1.). Wenn die Quart als Vorhalt beim Sextaccord erscheint, so ist sie die Tredez zum Fundamente (2.). Z. B.




Während die Tredez sich in die Duodez (Quint) auflöset, kann zugleich die Octav in die Sept im Durchgange herab gehen, welche sich dann in die Terz des nächsten Fundamentes auflöset. Dadurch entstehen folgende Gänge:



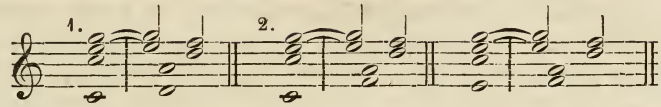

Bei 1. ist in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes ein Septaccord im Durchgange; bei 2. ebendaselbst im Durchgange ein Quintsextaccord; bei 3. ebendaselbst ein Terzquartaccord, und bei 4. ein Secundaccord im Durchgange.

## § 16.

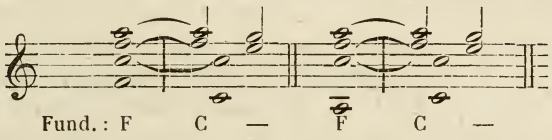
Doppelvorhalte sind im strengen Satze nur folgende:

*a*) Non und Undez des Fundamentes, vorbereitet durch die Quint und Sept eines unhörbaren Fundamentes (1.). Wenn Sept und Non Vorhalte bei einem Sextaccorde sind, so gelten sie auch als Non und Undez des Fundamentes, obgleich es auch möglich ist, sich zuerst Sept und Non des Fundamentes vorzustellen; insofern haben sie ihre

Vorbereitung durch die Terz und Quint des vorhergehenden Fundamentes (2.). Z. B.




*b*) Undez und Tredez (Quart und Sext) des Fundamentes, vorbereitet durch die Octav und Terz des vorhergehenden Fundamentes. Z. B.




An den Doppelvorhalten nimmt der Bass nicht Theil.

In der Generalbassbezifferung kommen also im strengen Satze nur folgende Vorhalte vor:

*a*) Einfache Vorhalte:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 9 8 | 9 8 | 9 8 | 7 6 | 7 6 | 7 6 | 4 3 | 4 3 | 4 3 | 4 3 | 6 5 | 6 5 |
| 5 – | 3 – | 6 – | 8 – | 3 – | 5 6 | 5 – | 5 – | 8 – | 6 – | 8 – | 3 – |
| 3 – | 3 – | 3 – | 3 – | 3 – | 3 – | 8 – | 5 – | 6 – | 6 – | 3 – | 3 – |

*b*) Bassvorhalte:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 2 3 | 4 5 | 6 8 | 2 3 | 5 6 |
| 4 5 | 2 3 | 4 5 | 5 6 | 2 3 |
| 2 3 | 4 5 | 2 3 | 2 3 | 5 6 |

*c*) Doppelvorhalte:

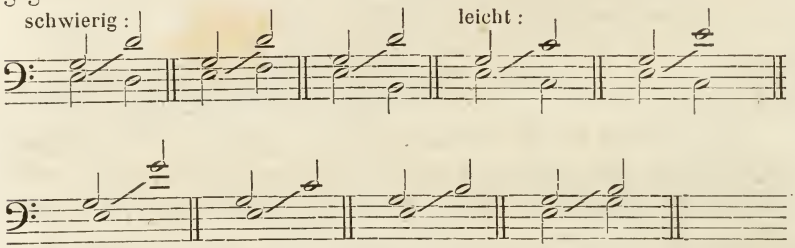
| | | | |
|---|---|---|---|
| 11 10 | | 9 8 | 6 5 |
| 9 8 | oder: | 4 3 | 4 3 |
| 5 – | | 5 – | 8 – |

Die Ursache dieser Beschränkung ist, weil bei der Auflösung ein Dreiklang oder ein Sextaccord zum Vorschein kommen muss; denn die übrigen Accorde kommen nur im Durchgange oder als Vorhalt vor.

## § 17.

Zur Reinheit des Tonsatzes gehört nicht allein, dass die zugleich eintretenden Töne harmonisch seien und dass folglich die Dissonanzen nur vorbereitet oder durchgehend angebracht werden; dass die nach einander folgenden Töne entweder aus stufenweisen Fortschreitungen oder aus harmonischen Sprüngen bestehen: sondern es soll auch gesorgt werden, dass nicht eine Stimme Veranlassung gebe, dass eine andere in ihrer Fortschreitung Hemmniss erleide. Dieser letzte Umstand soll nun erklärt werden.

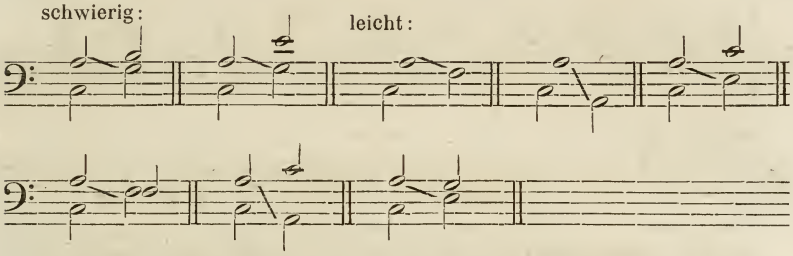
Wenn zwei Stimmen zusammen singen, so muss jede nicht allein auf sich selbst, sondern auch auf ihre Gefährtin Acht haben. So lange beide Stimmen stufenweise fortschreiten, ist wenig zu besorgen. Wenn aber eine Stimme einen Sprung zu machen hat, so misst sie ihn im Voraus nicht allein von dem Tone ab, den sie selbst jetzt singt, sondern auch von dem, welchen ihre Gefährtin hat. Ist nun der Ton, welchen die Stimme von ihrer Gefährtin eben singen hört, in Widerspruch mit demjenigen, worauf sie selbst springen soll, so ist es kein Wunder, wenn dieses ein Gefühl der Unsicherheit erzeugt. Im Gegentheil wird der Sprung leichter, wenn der Ton, den sie von der Gefährtin singen hört, im harmonischen Verhältniss mit dem durch den Sprung zu erlangenden Tone steht. Ein Beispiel möge dieses erläutern: Die eine Stimme habe einen reinen Quintsprung aufwärts zu machen, z. B. *g–d*. Singt sie allein, so wird sie diesen Sprung leicht treffen; es wird ihr aber schwerer, wenn ihre Gefährtin, während sie selbst noch das *g* singt, sie mit *e* begleitet, gegen welches das hernach zu treffende *d* eine unvorbereitete Sept macht: es ist also fast so viel, als sollte sie selbst den Septsprung machen. Ob nun die Gefährtin so fortschreite, dass sie mit dem *d* wieder harmonire, ändert an der Schwierigkeit nichts. Es wäre der ersten Stimme viel leichter, von *g* auf *c* oder *e* oder *g* oder *h* zu springen, weil diese Töne mit dem *e*, was sie von ihrer Gefährtin hört, während sie selbst noch *g* singt, im harmonischen Verhältnisse stehen. Man nennt den schwierigen Fall einen unharmonischen Querstand, den leichten einen harmonischen. In Noten wären die gegebenen Fälle so:




Der Querstrich deutet hier auf das Verhältniss der zweiten Note der Oberstimme zur ersten Note der unteren Stimme; daher auch das Wort: Querstand.

So wie hier die Schwierigkeit für die obere Stimme war, so kann es auch eine für die untere geben. Es habe die untere Stimme einen reinen Quintsprung aufwärts zu machen, z. B. *c–g*. Singt sie allein, so wird sie diesen Sprung leicht treffen; es wird ihr aber schwerer, wenn die obere Stimme, als ihre Gefährtin, während sie selbst noch das *c* hat, sie mit *a* begleitet, welches gegen das *g* eine

Secund macht, und welches *g*, als Dissonanz gegen das *a*, unvorbereitet eintritt. Es wäre der unteren Stimme viel leichter, von *c* nach *f* oder *A* oder selbst nach *e* zu springen, welche Töne mit dem *a*, was sie von ihrer Gefährtin hört, während sie selbst noch *c* singt, im harmonischen Verhältnisse stehen. In Noten sind die gegebenen Fälle so:

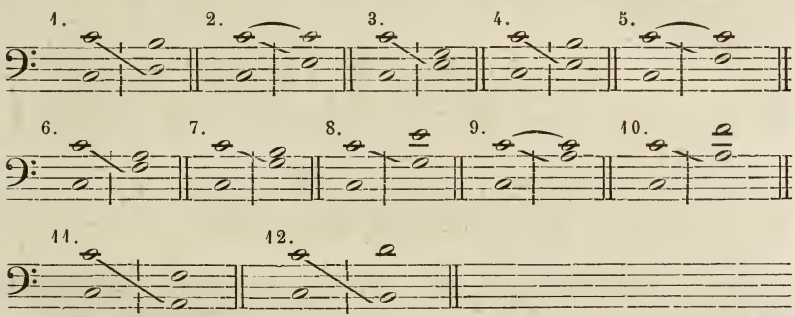



Der Querstrich deutet hier auf das Verhältniss der zweiten Note der unteren Stimme zur ersten Note der oberen.

## § 18.

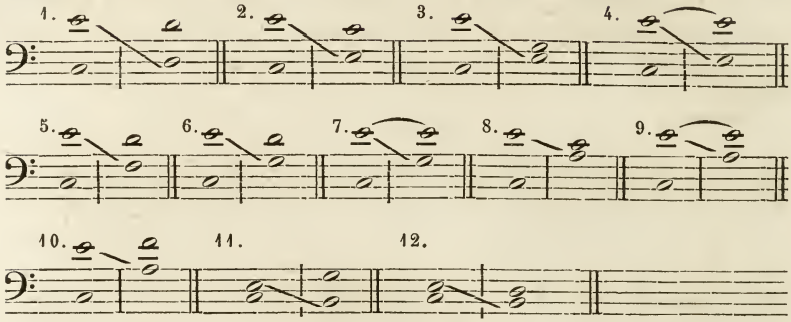
Um die guten und übeln Querstände genau unterscheiden zu lernen, suche man sich eine gute Oberstimme, in welcher zu einem gegebenen Bass gleichzeitig lauter Consonanzen vorkommen, und betrachte die mit dem Querstrich bemerkten Verhältnisse, welche hier meistens gut oder zu entschuldigen sein werden.

*a*) Wenn die Oberstimme mit der Octav des Basses beginnt:



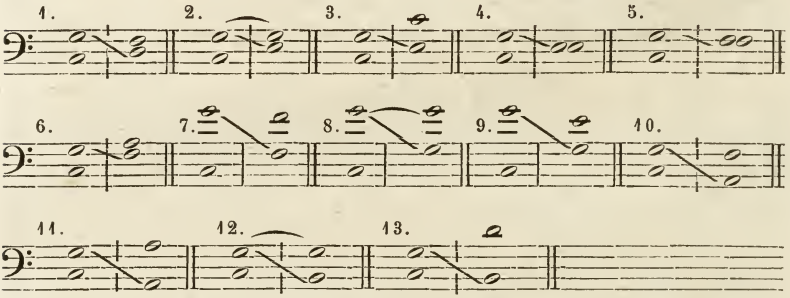

Bei 1. macht die erste Note der Oberstimme zur zweiten Note des Basses eine querüberstehende Sept, welche sich aber gehörig auflöset; bei 2., 3. und 4. eine kleine Sext; bei 5. und 6. eine reine Quint; bei 7. und 8. eine reine Quart; bei 9. und 10. eine kleine Terz; bei 11. eine kleine Dezime; bei 12. eine kleine Non, welches aber durch das stufenweise Fortschreiten beider Stimmen entschuldigt wird; besser aber lässt es sich erklären, wenn man den ersten Basston als dissonirend annimmt, welcher sich gehörig auflöset.

*b*) Wenn die Oberstimme mit der Dezime oder Terz des Basses beginnt:



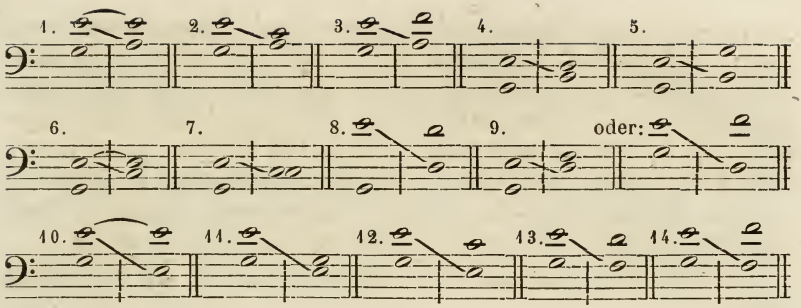

Bei 1. macht die erste Note der Oberstimme zur zweiten Note des Basses eine querüberstehende Non, welche sich aber auflöset; bei 2., 3. und 4. eine reine Octav; bei 5. eine querüberstehende grosse Sept, welche sich aber auflöset; bei 6. und 7. eine grosse Sext; bei 8., 9. und 10. eine reine Quint; bei 11. und 12. eine reine Quart, die im letzten Falle auch als Undez betrachtet werden kann, weil sie sich gehörig auflöset.

*c*) Wenn die Oberstimme mit der Quint oder Duodez des Basses beginnt:




Bei 1. macht die erste Note der Oberstimme zur zweiten Note des Basses eine querüberstehende reine Quart, welche auch als Undez betrachtet werden kann, weil sie sich gehörig auflöset; bei 2., 3. und 4. eine querüberstehende kleine Terz; bei 5. und 6. eine grosse Secund, besser Non, wie bei 7., welche stufenweise fortschreitet, bei 5. und 7. auch gebührend abwärts geht; bei 8. und 9. eine reine Octav; bei 10. eine kleine Sept, welche gehörig abwärts geht; bei 11. wieder eine kleine Sept, welche wenigstens stufenweise fortschreitet; bei 12. und 13. eine kleine Sext.

*d*) Wenn die Oberstimme mit der Sext des Basses beginnt:

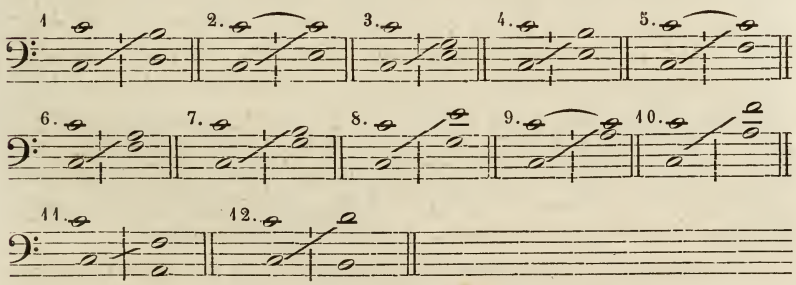



Bei 1., 2. und 3. macht die erste Note der Oberstimme zur zweiten Note des Basses querüber eine reine Quint; bei 4. eine reine Quart, welche auch als Undez betrachtet werden kann; bei 5. eine reine Quart; bei 6. und 7. eine grosse Terz; bei 8. eine grosse Non, welche sich gehörig auflöset; bei 9. eine grosse Secund oder Non, welche wenigstens stufenweise fortschreitet; bei 10., 11. und 12. eine reine Octav; bei 13. eine grosse Sept, welche sich gehörig auflöset; bei 14. wieder eine grosse Sept, welche, wie ein aufwärts gehender Vorhalt, steigt.

## § 19.

Ebenso wie die Oberstimme zum Bass querüberstehend betrachtet werden kann, so lässt sich auch der Bass zur Oberstimme querüber betrachten. Es sollen also die im vorigen § angeführten Beispiele auch in dieser letzten Rücksicht betrachtet werden. Der Unterschied in der Bezeichnung ist, dass jetzt von der ersten Note der Bassstimme zur zweiten Note der Oberstimme der Querstrich gemacht wird.

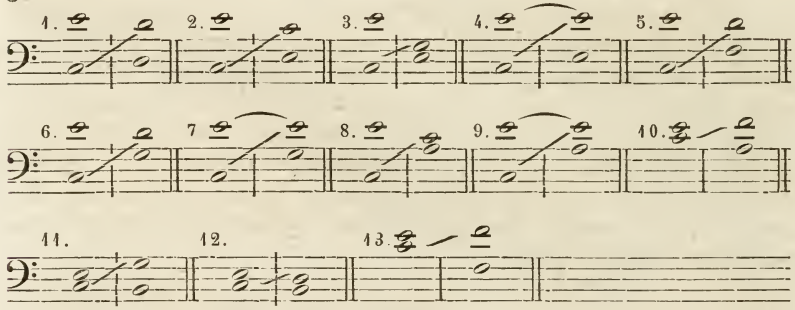
*a*) Wenn die Oberstimme mit der Octav des Basses beginnt:




Bei 1. macht die zweite Note der Oberstimme zur ersten Note des Basses, also querüber, eine grosse Sept, auf welche übrigens stufenweise geschritten wird, welches hinlänglich entschuldigt, wenn sich auch noch etwas zur Beruhigung erwarten lässt; bei 2. macht

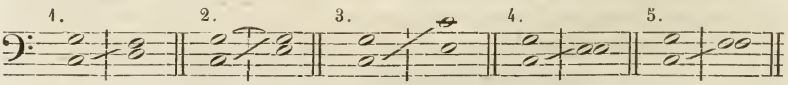
die zweite Note der Oberstimme zur ersten Note des Basses eine reine Octav; bei 3. eine reine Quint; bei 4. eine grosse Sept, wie oben bei 1.; bei 5. eine reine Octav; bei 6. eine grosse Sext; bei 7. eine grosse Sept, wie oben bei 1.; bei 8. eine grosse Dez; bei 9. eine reine Octav; bei 10. eine reine Undez; bei 11. eine reine Quart; bei 12. eine grosse Non, welche wenigstens stufenweise fortschreitet, welches übrigens dadurch richtiger herauskommt, wenn der Bass querüber als dissonirend gilt und sich gehörig abwärts auflöset.

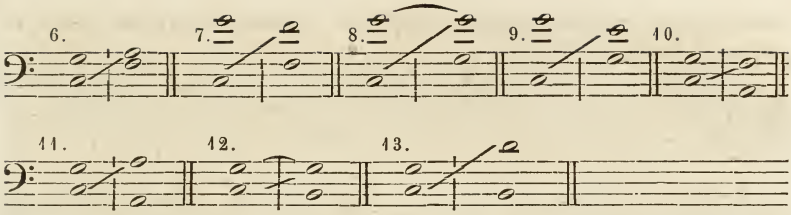
*b*) Wenn die Oberstimme mit der Dez oder Terz des Basses beginnt:




Bei 1. macht die zweite Note der Oberstimme zur ersten Note des Basses eine grosse Non, wobei die Stimmen wenigstens stufenweise fortschreiten; bei 2. eine reine Octav; bei 3. eine reine Quint; bei 4. eine grosse Dez; bei 5. eine grosse Non, wobei man aber entweder den Bass, als den früher eingetretenen, als Grundton der Secund betrachtet, wonach noch eine Auflösung desselben in *H* zu erwarten ist, oder die Non der Oberstimme als durchgehend, wonach eine Auflösung derselben in $\bar{c}$ zu erwarten ist. (Der Bass hat hier die kleine Schwierigkeit, einen Ton sprungweise zu treffen, der mit dem zuvor gehörten in der Oberstimme nicht übereinstimmt; dafür ist es ein reiner Quartsprung aufwärts, welcher, wie der reine Quintsprung abwärts, unter die natürlichsten harmonischen Sprünge gehört, den zu treffen von jedem Sänger gefordert werden muss.) Bei 6. eben wieder eine grosse Non; bei 7. eine grosse Dez; bei 8. eine reine Octav; bei 9. eine grosse Dez; bei 10. eine reine Quart; bei 11. eine reine Quint; bei 12. eine grosse Secund, deren Grundton gehörig abwärts geht; bei 13. eine reine Quart.

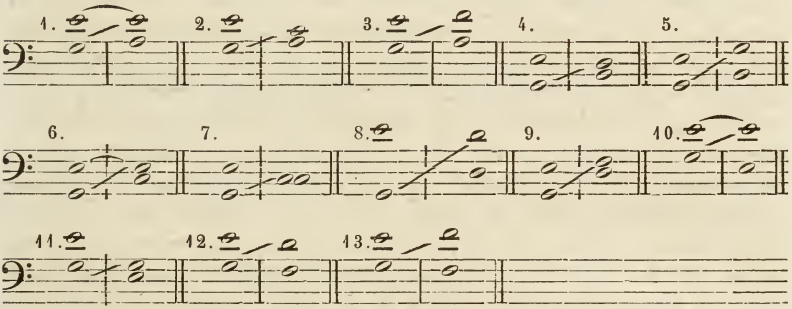
*c*) Wenn die Oberstimme mit der Quint oder Duodez des Basses beginnt:






Bei 1. macht die zweite Note der Oberstimme zur ersten Note des Basses eine reine Quart; bei 2. eine reine Quint; bei 3. eine reine Octav; bei 4. eine grosse Terz; bei 5. eine reine Quart; bei 6. eine grosse Sext; bei 7. eine reine Undez; bei 8. eine reine Duodez; bei 9. eine grosse Dez; bei 10. eine reine Quart; bei 11. eine grosse Sext; bei 12. eine reine Quint; bei 13. eine grosse Non, richtiger aber, wenn der Bass als Grundton der Secund angesehen wird, der sich gehörig auflöset; indessen bleibt die Schwierigkeit des Sprunges in der oberen Stimme jedenfalls.

*d*) Wenn die Oberstimme mit der Sext des Basses beginnt:

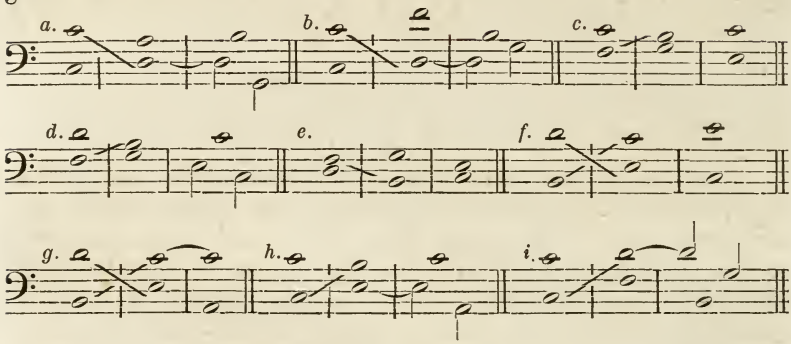



Bei 1. macht die zweite Note der Oberstimme zur ersten Note des Basses eine grosse Sext; bei 2. eine reine Quart; bei 3. eine kleine Sept, wobei glücklicherweise beide Stimmen stufenweise fortschreiten; bei 4. eine reine Quint; bei 5. eine reine Octav; bei 6. eine grosse Sext; bei 7. eine reine Quart; bei 8. eine reine Duodez; bei 9. eine kleine Sept, wonach man auf eine Auflösung derselben wartet; bei 10. eine grosse Sext; bei 11. einen reinen Einklang; bei 12. eine reine Quint; bei 13. eine kleine Sept, wobei jedoch beide Stimmen stufenweise fortschreiten.

## § 20.

Bis hierher war die Fortschreitung der Stimmen grösstentheils so beschaffen, dass entweder querüber eine Consonanz war, oder, wenn querüber eine Dissonanz sich vorfand, diese durch das stufenweise Fortschreiten entschuldigt werden konnte. Nun sollen auch Fälle

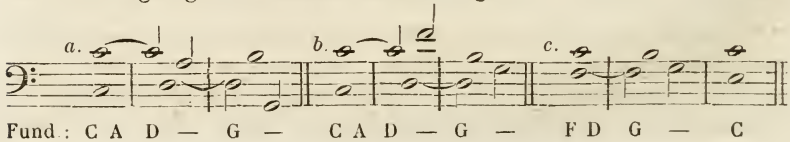
vorkommen, wo die querüberstehenden Dissonanzen erst später gelöset werden.



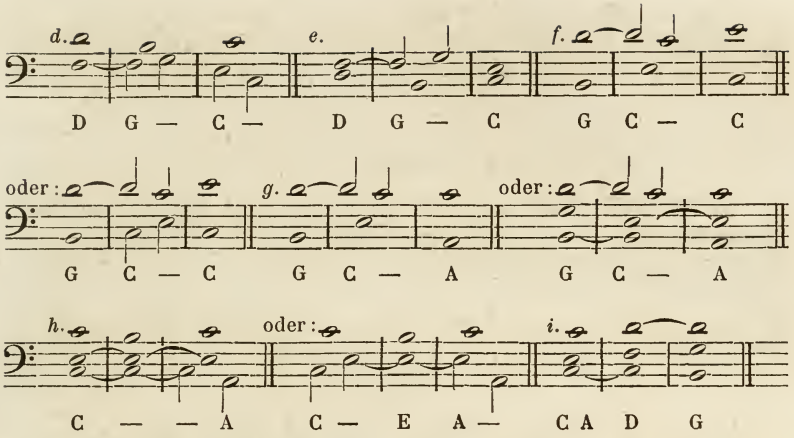

Bei *a.* macht die erste Note der Oberstimme zur zweiten Note des Basses eine kleine Sept, die erst bei der dritten Note aufgelöset wird; bei *b.* ebenso; bei *c.* macht die zweite Note der Oberstimme zur ersten Note des Basses eine übermässige Quart, welche bei der dritten Note im Basse aufgelöset wird; bei *d.* ebenso; bei *e.* macht die erste Note der Oberstimme zur zweiten Note des Basses eine falsche Quint, die bei der dritten Note aufgelöset wird; bei *f.* macht die erste Note der Oberstimme zur zweiten Note des Basses eine kleine Sept, welche sogleich aufgelöset wird, zugleich macht aber die zweite Note der Oberstimme zur ersten Note des Basses eine entfernte Secund (scheinbar Non), darum auch die letzte Note des Basses als die stufenweise Fortschreitung der ersten gilt; bei *g.* ebenso, nur dass die letzte Note des Basses die ordentliche Auflösung der ersten Note desselben ist; bei *h.* bildet die zweite Note der Oberstimme zur ersten Note des Basses eine grosse Sept, die als zurückkehrender Durchgang bei der dritten Note stufenweise steigt; bei *i.* macht die zweite Note der Oberstimme zur ersten Note des Basses eine entfernte Secund (scheinbar Non), wobei der Bass bei der dritten Note seine Auflösung erhält.

**Anmerkung.** Bei *f.* und *g.* muss der Bass seinen reinen Quartsprung aufwärts treffen, ohne dass die Oberstimme mit ihrem vorhergehenden Ton dazu hilft.

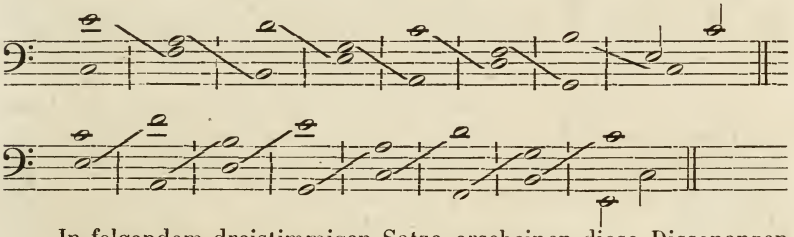
Leichter wird man es noch begreifen, wenn die querüberstehenden Dissonanzen zu gleichzeitigen gemacht werden. Zu diesem Behufe sollen die eben gegebenen Beispiele auf diese Weise verändert und mit beigefügtem Fundamente hier folgen.



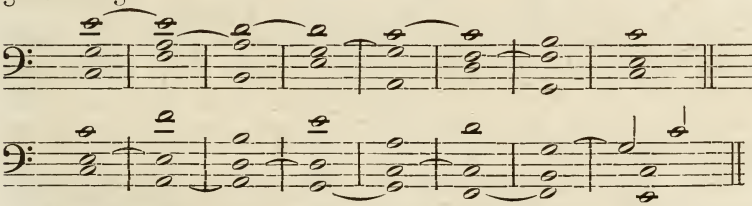

Fund.: C A D — G — C A D — G — F D G — C




Hier folgt eine Kette von querüberstehenden Septen, die sich aber alle gehörig auflösen, und gleich darauf eine Kette von querüberstehenden Secunden, deren Basstöne sich ebenfalls alle gehörig lösen.

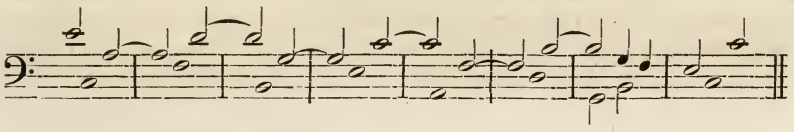


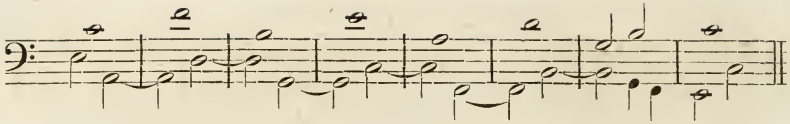
In folgendem dreistimmigen Satze erscheinen diese Dissonanzen gleichzeitig.



**Anmerkungen.** 1) Die Stimme, welche den Quartsprung aufwärts und den Quintsprung abwärts macht, ist die Grundstimme, nach welcher sich die andern zu richten haben.

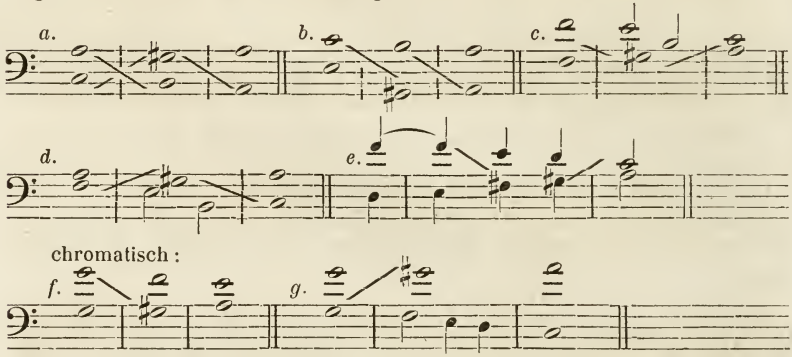
2) Die gleichzeitigen Dissonanzen, wenn sie nicht Vorhalte oder Durchgänge sind, gehören nicht zum strengen Satze, also auch nicht dieses dreistimmige Beispiel. Das zweistimmige Beispiel, welches diesem vorausging, könnte für die zwei Stimmen folgenderweise erleichtert werden:





§ 21.

In der Moll-Tonleiter giebt es noch einige querüberstehende Missverhältnisse, die in der Dur-Tonleiter nicht vorkommen. Hier folgen sie sammt ihrer Auflösung:




Bei *a.* macht die zweite Note der Oberstimme gegen die erste Note des Basses eine übermässige Quint, darum muss der Bass, als der früher eingetretene, um eine Stufe fallen; zugleich macht die erste Note der Oberstimme gegen die zweite Note des Basses eine kleine Sept, welche gehörig um eine Stufe abwärts geht; dann macht die zweite Note der Oberstimme zur dritten Note des Basses eine grosse Sept, welche dann um eine Stufe aufwärts geht.

Bei *b.* macht die erste Note der Oberstimme gegen die zweite Note des Basses eine verminderte Quart, welche dann stufenweise abwärts geht; die zweite Note der Oberstimme macht ferner zur dritten Note des Basses eine grosse Non und geht darum hernach um eine Stufe abwärts.

Bei *c.* macht die erste Note der Oberstimme gegen die zweite Note des Basses eine verminderte Sept und geht deshalb abwärts; dann macht die vierte Note der Oberstimme gegen die zweite Note des Basses eine verminderte Quart, aber beide Stimmen gehen gehörig stufenweise.

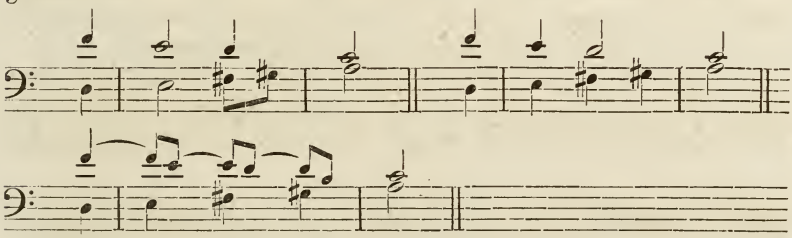
Bei *d.* macht die zweite Note der Oberstimme gegen die erste Note des Basses eine übermässige Secund, worauf der Bass gehörig stufenweise abwärts geht; dann macht die zweite Note der Oberstimme gegen die vierte Note des Basses eine übermässige Quint, welche, als die früher eingetretene, hernach gehörig steigt.

Bei *e.* macht die zweite Note der Oberstimme (das zweite $\bar{f}$) zur dritten Note des Basses eine verminderte Octav, welche sogleich stufenweise herab geht; das Uebrige ist bekannt.

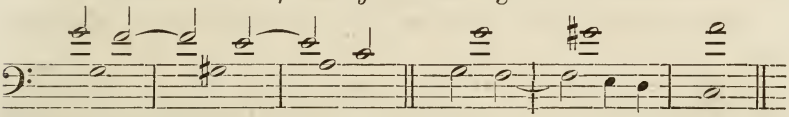
Bei *f.* macht die erste Note der Oberstimme zur zweiten Note des Basses wieder eine verminderte Octav; diese Auflösung ist milder als die vorige, weil die verminderte Sept wie eine grosse Sext klingt.

Bei *g.* macht die zweite Note der Oberstimme zur ersten Note des Basses eine übermässige Octav (einen höher versetzten übermässigen Einklang), darum muss der Bass fallen; das Uebrige ist bekannt.

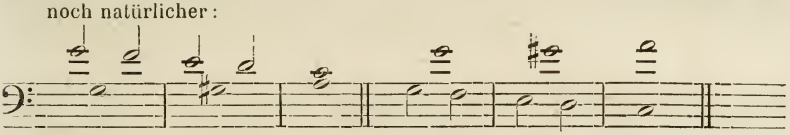
Statt des Satzes bei *e.* könnte man füglicher einen der folgenden gebrauchen:



Statt der Sätze bei *f.* und *g.* wären folgende natürlicher:

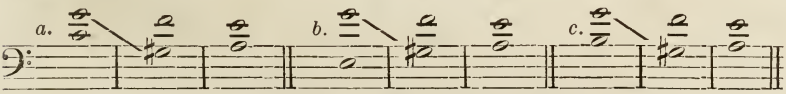


noch natürlicher:

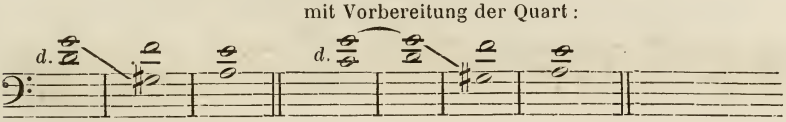


§ 22.

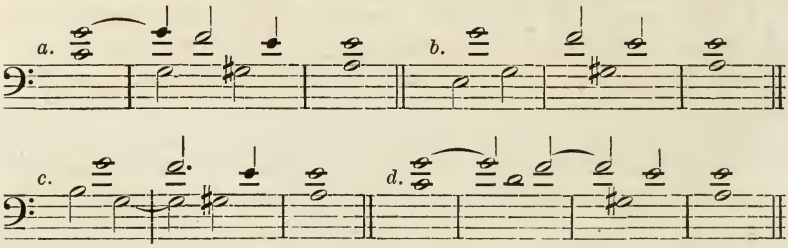
Die folgenden chromatischen Beispiele enthalten für die Bassstimme die Schwierigkeit des Springens, weil die erste Note der Oberstimme zur zweiten Note des Basses eine verminderte Octav macht.



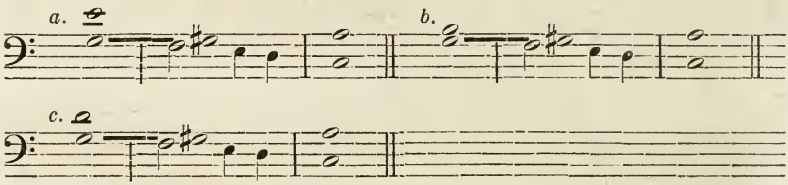

mit Vorbereitung der Quart:



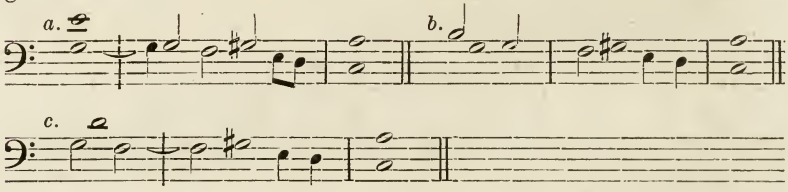
Diese Sätze, welche Kühnheit oder Ueberraschung ausdrücken, aber nicht in den eigentlich strengen Satz gehören, sind aus folgenden einfacheren Sätzen entsprungen:



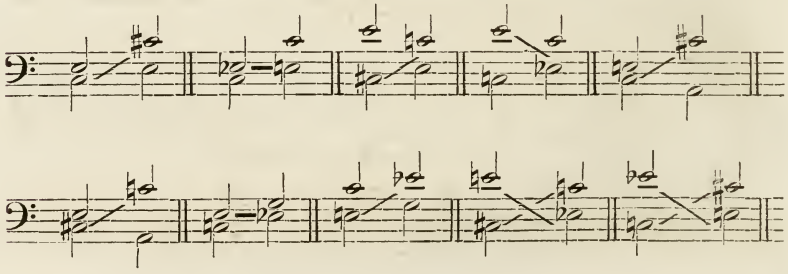

Die folgenden Sätze enthalten für die Oberstimme die Schwierigkeit des Springens, weil die zweite Note der Oberstimme zur ersten Note des Basses einen übermässigen Einklang macht.




Diese kühnen Sätze sind aus folgenden einfacheren entsprungen:

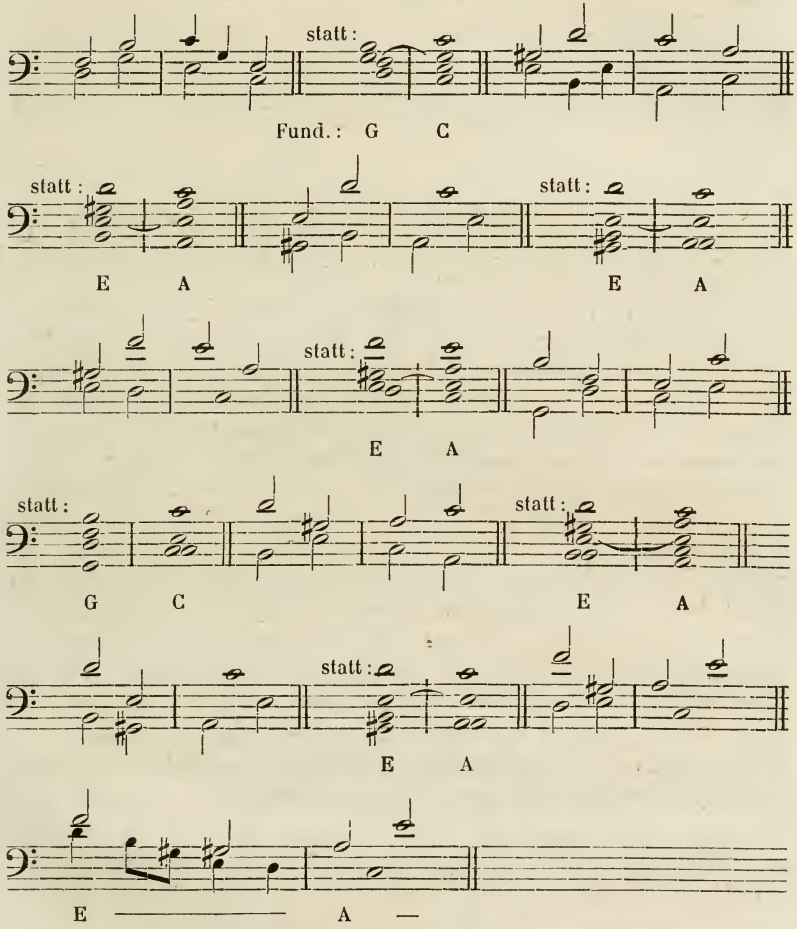



Wenn zwei Stimmen springen und querüber eine verminderte oder übermässige Octav oder einen übermässigen Einklang machen, so gehört dieses zu den übelsten Fortschreitungen. Z. B.



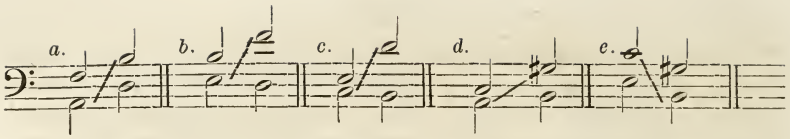
§ 23.

Sowie die querüberstehenden Verhältnisse einen consonirenden Sprung erschweren können, so können sie auch einige dissonirende Sprünge erleichtern; darunter gehören vorzüglich diejenigen Sprünge, die aus dem Septaccord und Septnonaccord der Dominant hergeleitet sind, nämlich der Sprung in die übermässige Quart, in die falsche Quint und in die kleine und verminderte Sept. Z. B.

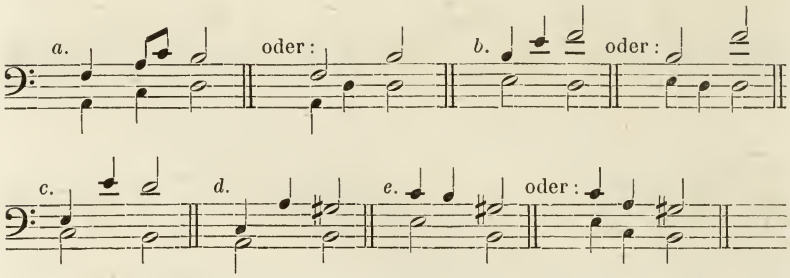



Uebrigens sind diese Sätze für den eigentlich strengen Satz nur ausnahmsweise, weil sie theils zu weich, theils zu kühn sind.

Es ist leicht einzusehen, dass die dissonirenden Sprünge dann am schwersten werden müssen, wenn auch die andere Stimme querüber dissonirt. Z. B.

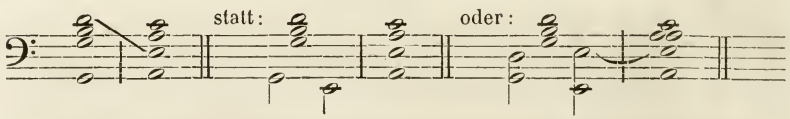



Um diese Sprünge entweder zu vermeiden oder zu erleichtern, können mit diesen Beispielen folgende Aenderungen vorgenommen werden:




§ 24.

Die querüberstehenden Verhältnisse machen erst recht fühlbar, dass, wenn nicht das nämliche Fundament bleibt, d. h. sobald die Harmonie wechselt, das stufenweise Fortschreiten in jeder Hinsicht den Sprüngen vorzuziehen ist, und dass ein Ton, welcher beiden Grundharmonien gemeinschaftlich ist, am liebsten in derselben Stimme bleibt. Auch das macht der Querstand klar, dass, wenn das Fundament um eine Stufe zu steigen scheint, die Quint des ersteren zu der Quint des zweiten eine Sept bildet, und daher die Quint des zweiten Fundamentes früher selbst als Fundament betrachtet werden müsse. Es sind also, wie gleich bei den Harmonieschritten gezeigt wurde, statt zweien, drei Fundamente. Z. B. es sollen die Fundamente *G* und *A* nach einander folgen, so macht die Quint von *G*, nämlich $\bar{d}$, eine Sept zur Quint von *A*, nämlich zu *e*: dieses *e* oder *E* ist also dasjenige Fundament, welches zwischen *G* und *A* zu setzen ist, wie hier in Noten zu sehen:




Also auch das geht aus der Betrachtung der querüberstehenden Verhältnisse hervor, dass man im strengen Satze wohl die dissonirenden Sprünge und die gleichzeitigen Dissonanzen vermeiden kann, nicht aber die querüberstehenden, wenn man nicht immer bei einem und demselben consonirenden Accorde bleiben will.

Hiermit mag von den querüberstehenden Verhältnissen genug gesagt sein, um die Leser in den Stand zu setzen, ähnliche Fälle zu beurtheilen.

Dass, wenn der Satz freier und kühner wird, Vieles zu erlauben ist, was hier beschränkt werden musste, versteht sich von selbst.

§ 25.

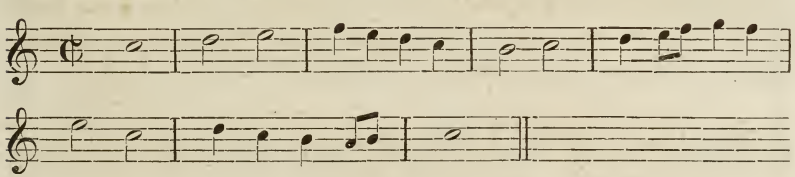
Nach dem, was bei den Gesetzen des Taktes ohnehin ausführlich vorkam, kann es sich hier nur darum handeln, zu bestimmen, worauf die Takteintheilung im strengen Satze zu beschränken ist.

Hier folgen die nöthigen Hauptgrundsätze:

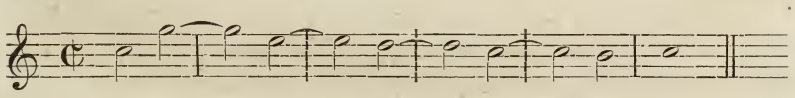
1. Je weniger Accorde in einem Takte, desto besser, und auf einen Takttheil nicht mehr als einen Accord, z. B. im $^4/_4$ Takt nicht mehr als vier, und im $^3/_4$ Takt nicht mehr als drei Accorde, ausser bei einem sehr langsamen Zeitmaasse der Abwechslung wegen.

2. Der Accord, der auf dem schlechten Takttheile begann, darf bei dem nächsten guten nicht fortdauern, weil wohl ein Hinken der einzelnen Stimmen, aber nicht das Hinken der ganzen Harmonie gestattet wird. Selbst durch Versetzung desselben Accordes wird diesem Uebelstande nicht abgeholfen.

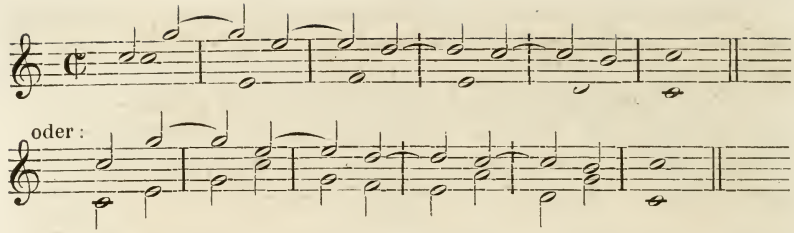
3. Im Allabreve-Takte, welcher im strengen Satze häufig gebraucht wird, haben die einzelnen Stimmen die Wahl unter ganzen, halben und Viertheil-Noten; die Achtelnoten kommen nur theilweise bei dem zweiten oder vierten Viertheile vor. Z. B.



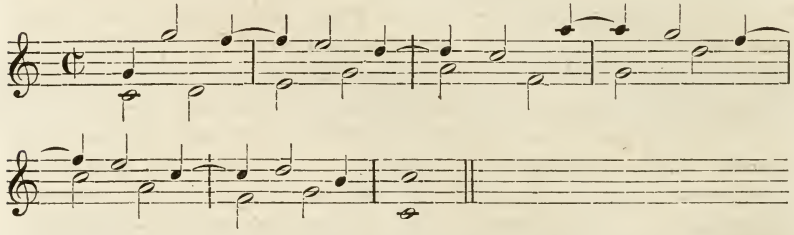
Wenn der Gang gleichmässig sein soll, so kommen in einer Stimme entweder lauter ganze, oder lauter halbe, oder lauter Viertheil-Noten vor. Auch beim hinkenden Gange entsteht ein gewisses Gleichmaass, wenn immer (ausser beim Schlusse) die zweite halbe Note des einen an die erste halbe Note des nächsten Taktes gebunden wird. Z. B.



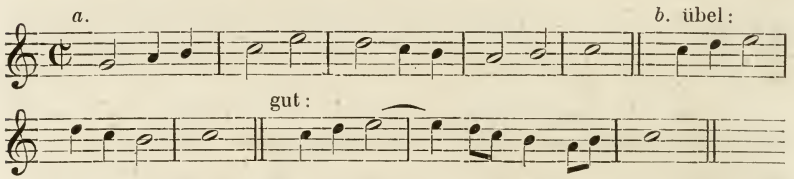
Da aber in diesem Falle die Stimme bei dem Anfange des neuen Taktes unbeweglich bleibt, so muss eine andere Stimme diese Bewegung ersetzen. Z. B.




Ein ähnlicher Fall entsteht, wenn an das zweite Viertheil das dritte, und an das vierte das erste Viertheil des nächsten Taktes u. s. w. gebunden wird. Hier muss eine andere Stimme die fehlende Bewegung beim ersten und dritten Viertheile ersetzen. Z. B.

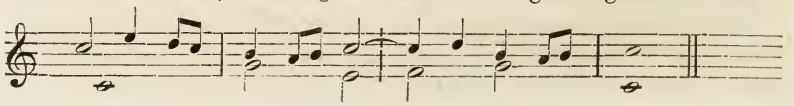


Ein Beispiel einer gemischten Bewegung in einer Stimme ist schon oben vorgekommen. Es bleibt nur noch zu zeigen übrig, dass auch zuerst eine Halbe und dann zwei Viertheil-Noten in einem Takte zu gebrauchen sind (*a.*). Dem Ernste wäre es aber unwürdig, wenn die zwei Viertheile zuerst und dann die halbe Note käme, ohne an letztere die erste Halbe oder das erste Viertheil des nächsten Taktes zu binden, weil sonst ein unnatürliches Stillstehen stattfände, welches höchstens im Komischen vorkommen darf (*b.*). Z. B.




Dass bei diesem letzten Beispiele eine andere Stimme die fehlende Bewegung mit Anfang des zweiten Taktes ersetzen muss, ist begreiflich.

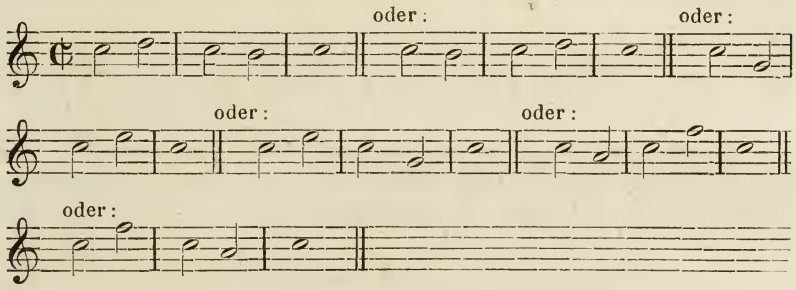
Hier folgt noch ein Beispiel ähnlichen Inhalts, wo im ersten Takte beim vierten Viertheile und im zweiten Takte beim zweiten Viertheile Achtel vorkommen, und zugleich mit einer Begleitungsstimme.



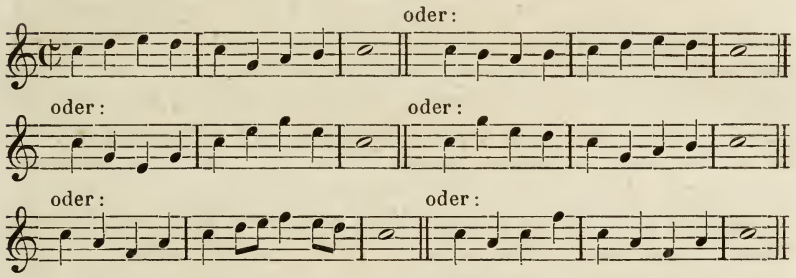
Man setzt in dem vorletzten Takte dieses Beispiels statt der drei Noten $\overline{h}$–$\overline{a}$–$\overline{h}$ auch $\overline{h}$ allein mit einem Triller, welches übrigens dem ernsten Satze nicht besonders zuträglich ist.

§ 26.

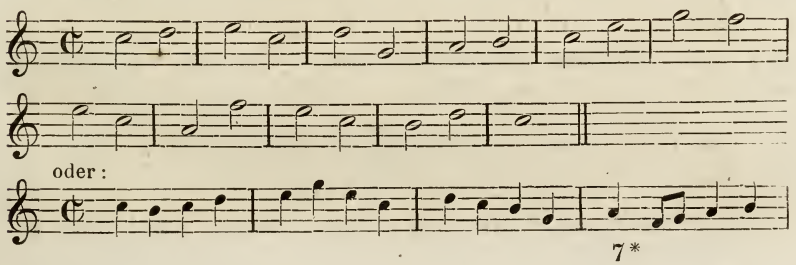
Zur Vermeidung der Wiederholung der nämlichen Tonfolge ist besonders nöthig, dass, wenn man zweimal zum nämlichen Ton zurückkehren muss, man ihm das zweite Mal von der entgegengesetzten Seite beizukommen sucht, nämlich das erste Mal von oben, das andere Mal von unten, und zwar stufenweise oder sprungweise. Z. B. wenn man von $\overline{\overline{c}}$ ausgeht und zweimal darauf zurückkommen will:

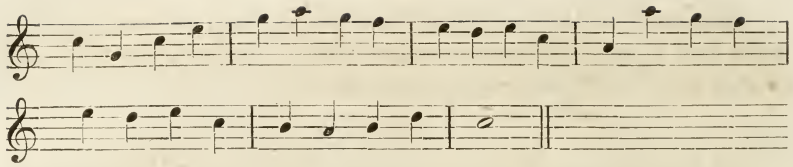



Auch mit Umwegen geschieht es auf diese Art am besten:

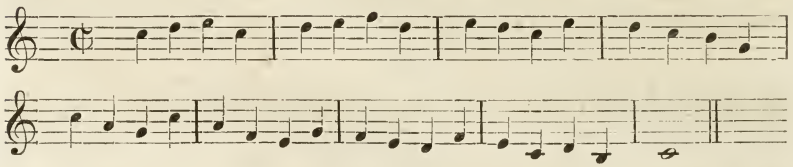



Sonst trachtet man besonders bei dem Anfange des neuen Taktes einen Ton zu nehmen, der im vorigen Takte nicht enthalten war. Z. B.





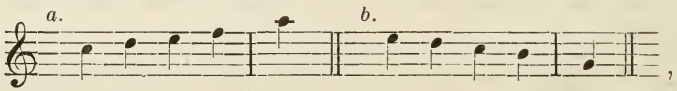
Sollte dieses nicht möglich sein, so ist es erlaubt, denjenigen Ton, der im vorigen Takte beim zweiten Viertheile war, welches das unmerklichste ist, bei Anfang des neuen Taktes, wo er stark hervortritt, zu nehmen. Z. B.



Am unangenehmsten ist die Wirkung, wenn der neue Takt mit dem nämlichen Tone beginnt, welcher im vorigen Takte beim dritten Viertheile war, wozu kein Beispiel nöthig ist.

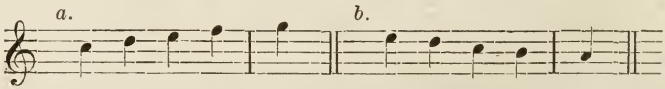
## § 27.

Wenn in einem Takte vier Viertheile vorkommen sollen, und vom ersten Viertheil des einen Taktes bis zum ersten Viertheil des nächsten ein Sextsprung durch die drei dazwischen vorkommenden Viertheile vermittelt werden soll, so sieht man bald, dass, wenn diese Vermittelung durchaus stufenweise verrichtet werden sollte, ein Viertheil zu wenig wäre, und dass daher einmal ein Terzsprung in derselben Richtung geschehen müsste. Nun wäre aber am übelsten, wenn zuerst die stufenweisen Fortschreitungen kämen, wodurch der Terzsprung vom vierten Viertheil zum ersten Viertheil des nächsten Taktes angebracht werden müsste. In diesem Falle würde das Ohr nicht den Terzsprung, sondern ein stufenweises Fortschreiten in derselben Richtung erwarten. Z. B.

übel: 

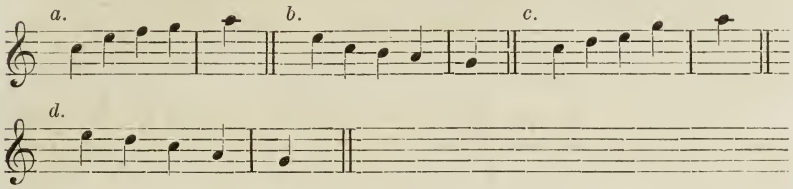
,

weil nach Anhörung des ersten Taktes das Ohr eine weitere stufenweise Fortschreitung verlangt, nämlich:

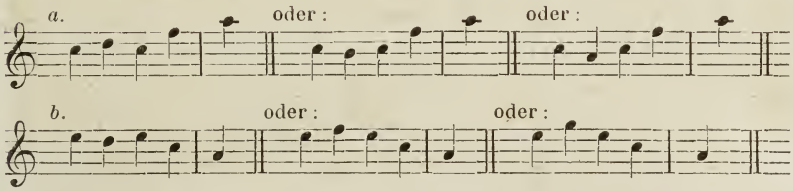



Damit käme man aber nicht an das verlangte Ziel. Wenn es

daher die Umstände gestatten, so ist es besser, den Terzsprung gleich anfangs zu machen, damit der Uebergang vom vierten Viertheil bis zum nächsten ersten stufenweise geschehen könne (*a.* und *b.*). Minder gut, aber nicht verwerflich ist, wenn der Terzsprung vom dritten zum vierten Viertheil geschieht (*c.* und *d.*). Z. B.

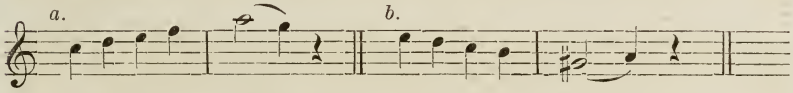



Sollten es die Umstände nöthig machen, dass vom vierten Viertheil bis zum nächsten ersten ein Terzsprung in derselben geraden Richtung vorkomme, so muss schon vom dritten bis zum vierten Viertheil ein Sprung vorausgehen. Z. B.

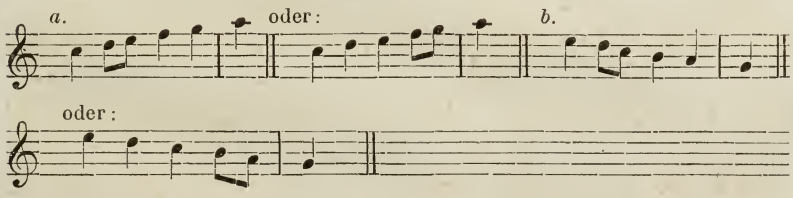



Wer die oberen üblen Sätze mit folgenden freien Sätzen entschuldigen will, möge sich erinnern, dass die im zweiten Takte von beiden Beispielen vorkommende erste Note nur als ein Vorschlag gilt, und dass die Vorschläge nicht in den strengen Satz gehören.

Freie Sätze:



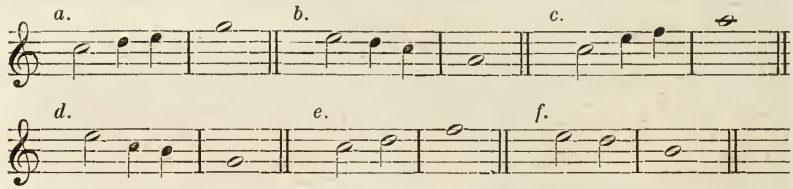

Werden aber zwei Achtel zu Hülfe genommen, die entweder beim zweiten oder beim vierten Viertheil angebracht werden können, so erlangt man freilich das verlangte Ziel ohne einen Sprung, wie hier zu sehen:



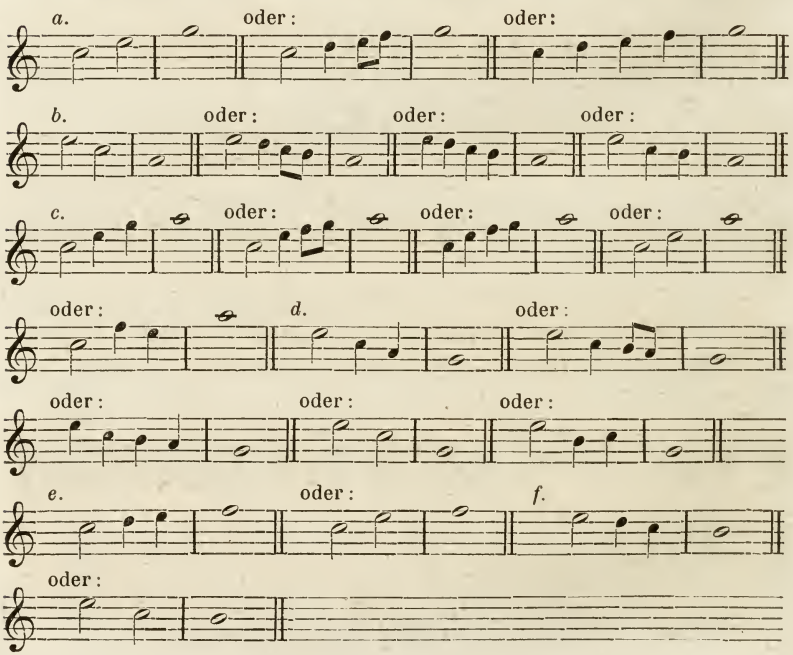

Umstände können das Eine oder das Andere nöthig machen.

Der Grund, warum die ersten Beispiele in diesem § übel sind, liegt in den Gesetzen der Harmonie. (Siehe § 25 bei 2.) In besagten Beispielen gehört die vierte Note des ersten Taktes nicht zu der nämlichen Harmonie, wozu die dritte Note desselben Taktes gehört, also fängt entweder bei einem schlechten Takttheile eine Harmonie an, wozu auch das erste Viertheil des nächsten Taktes gehört, wodurch das Taktgesetz in Hinsicht der Harmonie verletzt wird, oder das vierte Viertheil müsste als Durchgang erklärt werden, der aber eine unrichtige Fortschreitung nimmt.

Nach diesem können alle ähnlichen Fälle beurtheilt werden, dass nämlich der Terzsprung von der letzten Note des einen bis zur ersten Note des nächsten Taktes dann nicht gut ist, wenn zuvor in derselben Richtung (auf- oder abwärts) eine Secundfortschreitung war; folglich sind auch die folgenden Beispiele für den strengen Satz untauglich:



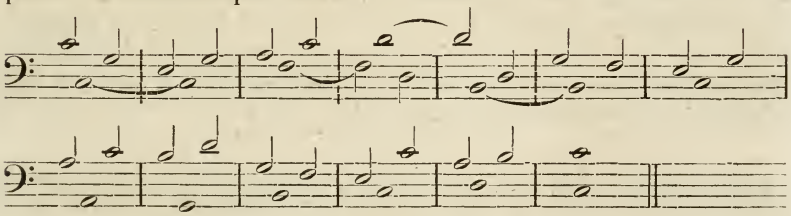

Diese Beispiele können folgenderweise verbessert werden:



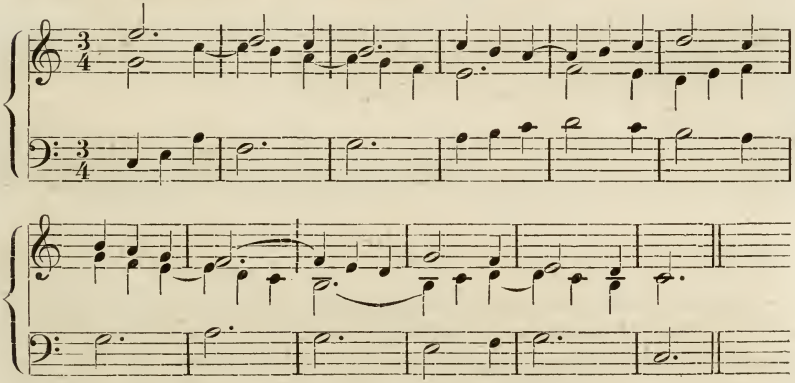
Dass alles dieses, was vom Allabreve-Takte gesagt ist, sich verhältnissmässig auch auf die übrigen Taktarten anwenden lässt, kann bei den Taktgesetzen nachgelesen werden.

§ 28.

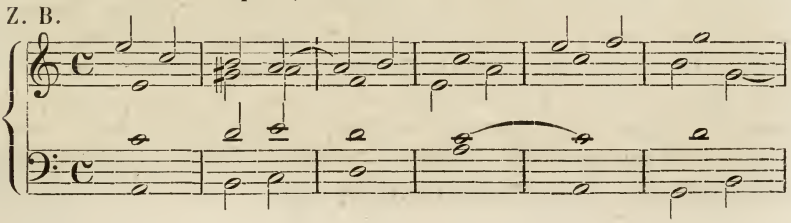
Zwei sich zunächst stehende Stimmen sollen sich nicht leicht über eine Dezime von einander entfernen, und die äusserste Grenze für den strengen Satz mag eine Duodez sein, und zwar wird es so gehalten zwischen dem Bass und Tenor, Tenor und Alt, Alt und Sopran. Hier ein Beispiel mit Tenor und Bass:

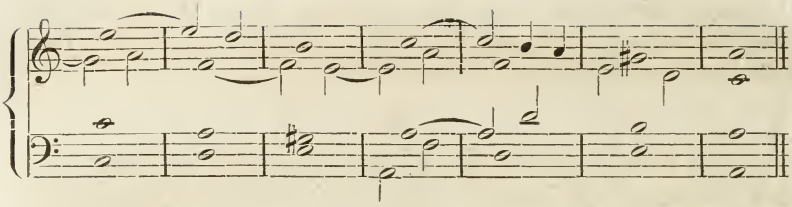


Bei drei sich zunächst stehenden Stimmen können die äussersten zwei Octaven und höchstens noch eine Terz darüber von einander entfernt sein, und zwar wird es so gehalten zwischen Bass, Tenor und Alt, und zwischen Tenor, Alt und Sopran. Hier ein Beispiel für den letzten Fall:

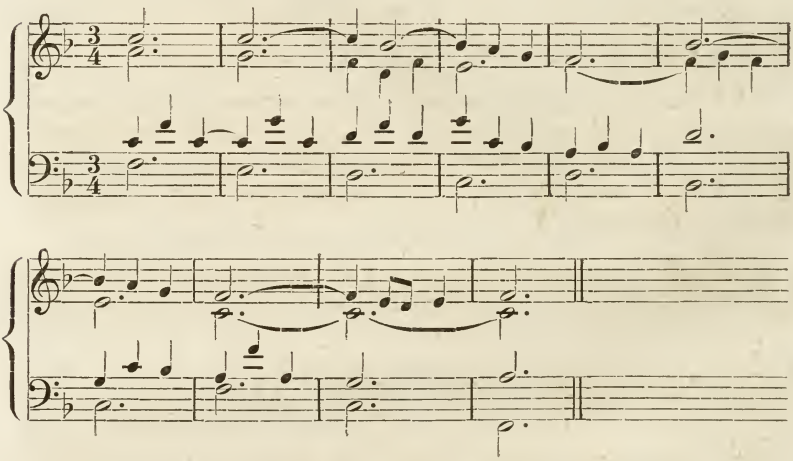


Bei vier Stimmen ist es am gerathensten, dass die äussersten, nämlich Bass und Sopran, sich nicht über die dritte Octav entfernen. Z. B.





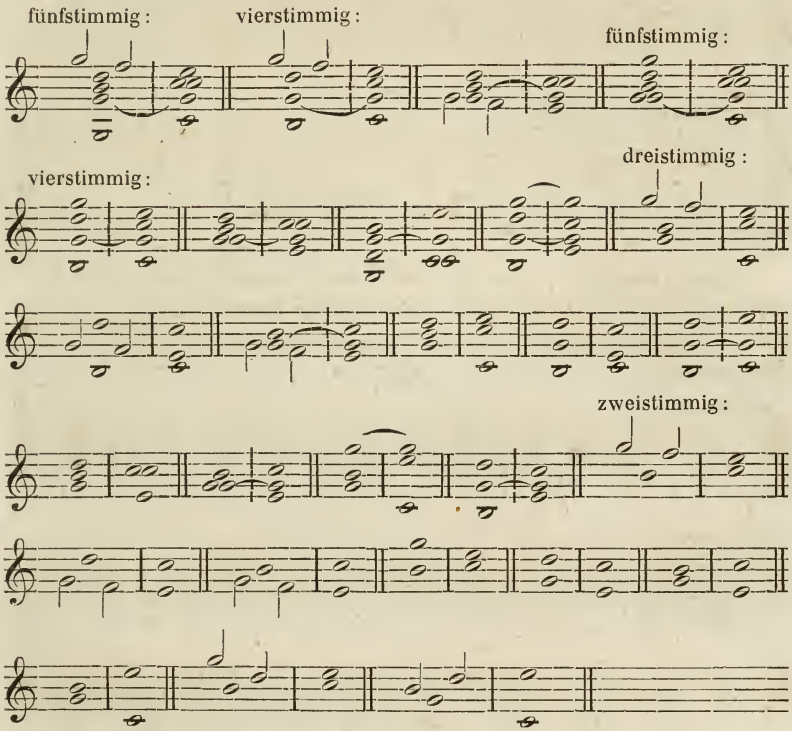
Dass zwei sich zunächst stehende Stimmen bis auf einen Einklang sich nähern, ist in diesen Beispielen schon vorgekommen. Nun soll auch gezeigt werden, wie sich dieselben überschreiten können, wie in folgendem Beispiele zwischen dem Tenor und Alt vorkommt, wobei man auch sehen wird, dass diese Ueberschreitung nur augenblicklich geschieht und dass beide Stimmen sogleich wieder in ihr natürliches Verhältniss zurückgehen.



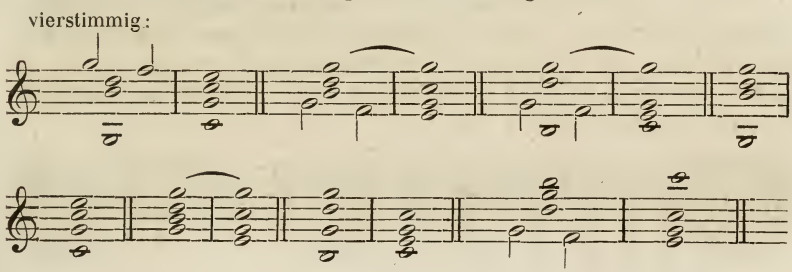
§ 29.

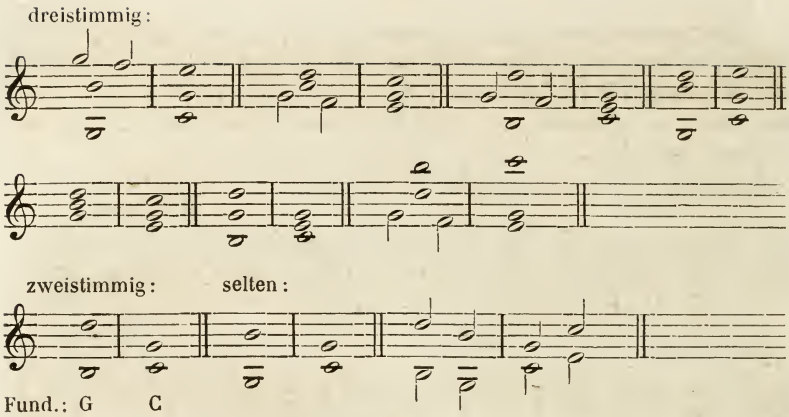
Unter den Fundamentalschritten bildet der Quartsprung aufwärts, einerlei mit dem Quintsprunge abwärts, die meisten melodischen Fortschreitungen; es gehen nämlich, wie bekannt: die Terz um eine Stufe aufwärts, die Quint um eine Stufe abwärts, oder, wenn sie rein ist, auch um eine Stufe aufwärts, die Sept (welche nur im Durchgange gebraucht wird) um eine Stufe abwärts. Nächst diesen ist der Quartsprung aufwärts, sowie der Quintsprung abwärts, im Fundamente selbst eine vorzügliche Fortschreitung; zunächst ein solcher Sprung von der Terz des einen in die Terz des andern Fundamentes; sodann in Abwesenheit der Sept der Sprung der Octav des ersten Fundamentes in die Terz des zweiten, wozu ein Terzsprung abwärts besser ist als ein Sextsprung aufwärts.

Das harmonische Band zwischen beiden Fundamenten ist die Octav des ersteren, welche als Quint des zweiten bleibt. Daraus lassen sich folgende Gestaltungen dieser Harmoniefolge für den strengen Satz, in welchem nur Dreiklänge und Sextaccorde gebraucht werden, herleiten.

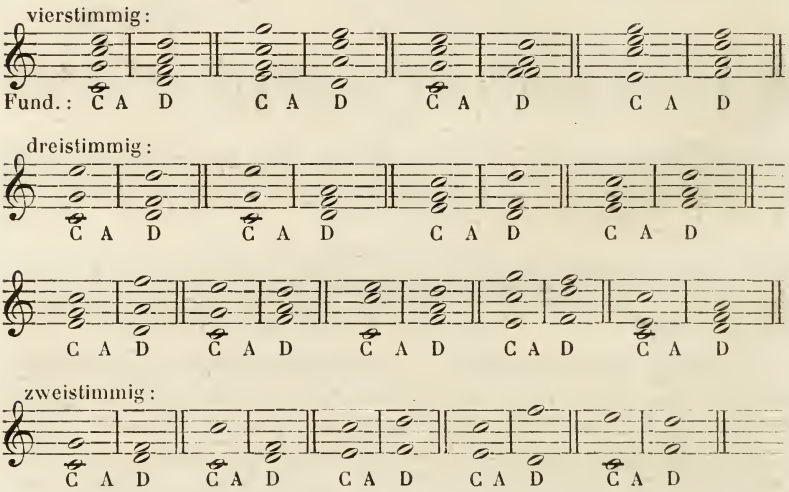



Wenn dazu die unregelmässigen Fortschreitungen: *a*) der Sprung der Terz des ersten in die Quint des zweiten Fundamentes, und *b*) der Sprung der Quint des ersten Fundamentes in die Quint des zweiten, mit gehöriger Vorsicht (siehe Harmonieschritte § 31, Abtheil. I. S. 46) gebraucht werden, so entstehen noch folgende Gestaltungen dieser Harmoniefolge für den strengen Satz:

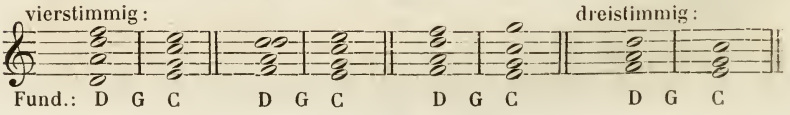




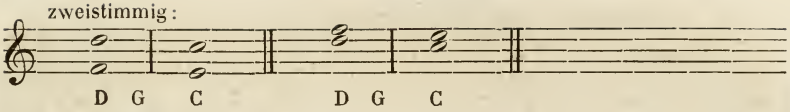

Wenn überdies das erste Fundament verschwiegen wird, wodurch eine unhörbare Sept frei angewendet werden kann, so ergeben sich noch folgende Gestaltungen dieser Harmoniefolge für den strengen Satz:




Wenn endlich nebst dem ersten Fundament zugleich dessen Terz verschwiegen wird, wodurch nebst der unhörbaren Sept auch die unhörbare Non des Fundamentes in Anwendung kommen kann, so finden sich noch folgende Gestaltungen einer solchen Harmoniefolge für den strengen Satz:

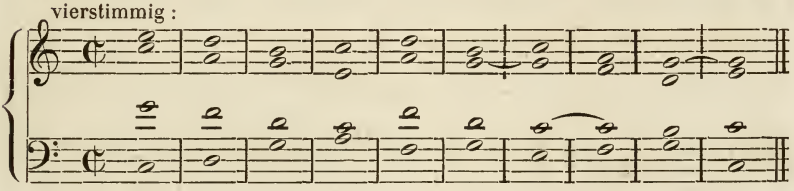


zweistimmig:

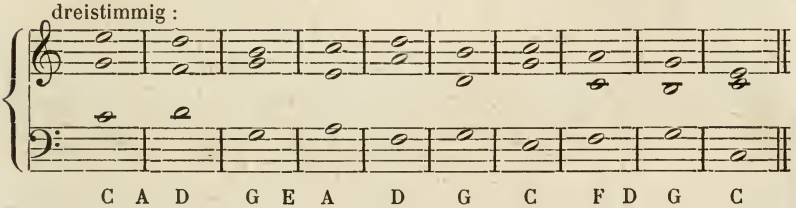



Daraus können schon folgende und ähnliche strenge Sätze gebildet werden:

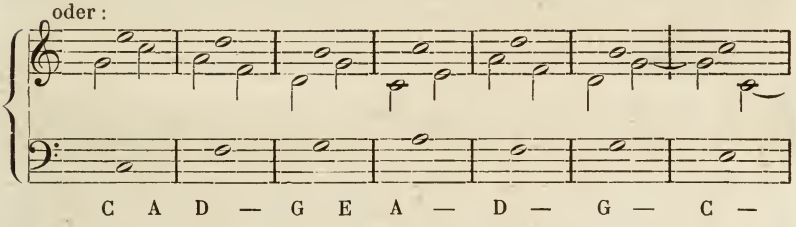
vierstimmig:



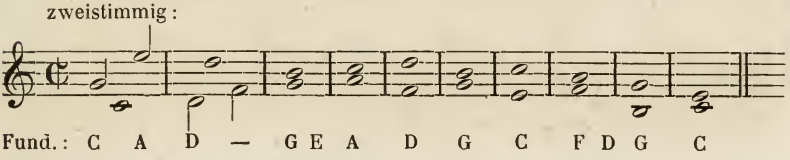

dreistimmig:




oder:

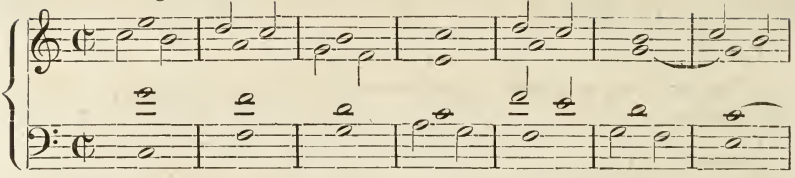



zweistimmig:



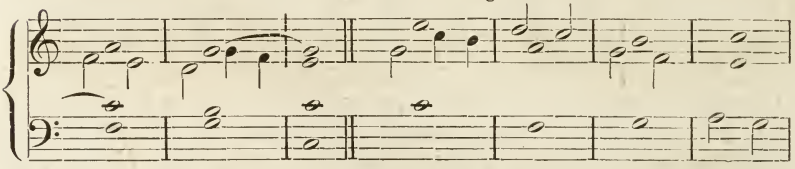
Mit regelmässigen Durchgängen gemischt:

vierstimmig:

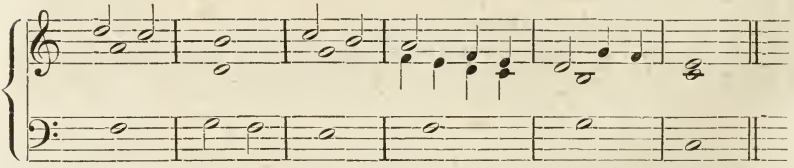


Fund.: C — A D — G — E A — D — G — C —

dreistimmig:

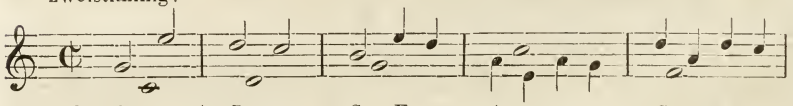


F — D G — C C — A D — G — E A —

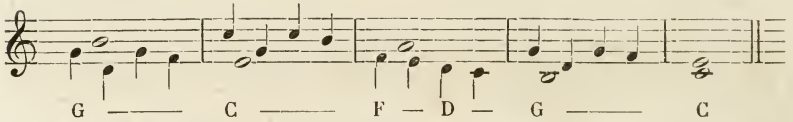


D — G — C — F — D — G — C

zweistimmig:



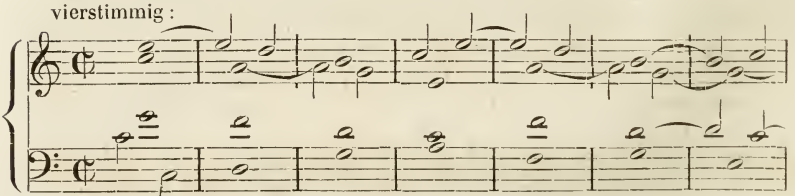
Fund.: C — A D — G E — A — D —



G — C — F — D — G — C

Mit Vorhalten:

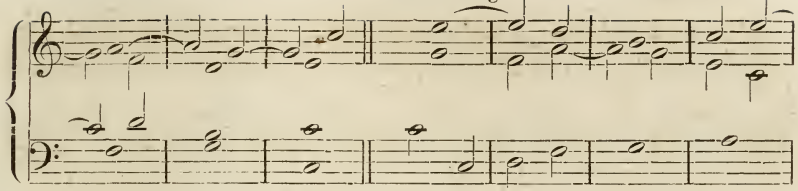
vierstimmig:



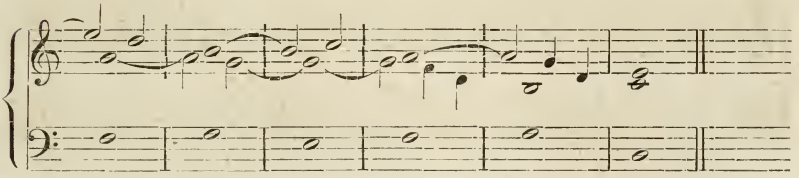
Fund.: C — A D — G — E A — F D G — E C

oder: D — G — C —

dreistimmig:

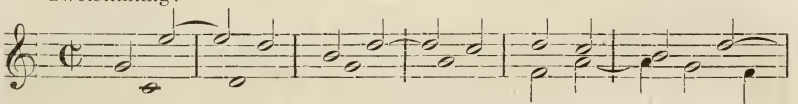


F D G — C — C —A D — G —E A —

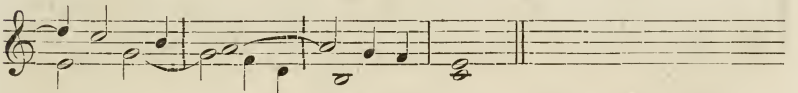


D — G — C — F D — G — C

zweistimmig:



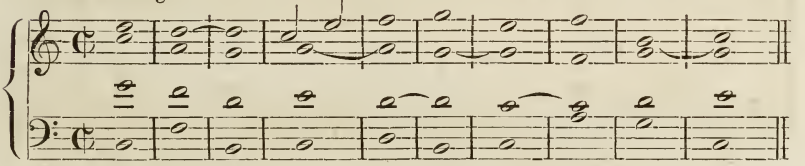
Fund.: C — A D — G — E A — D — G —



C — F D — G — C

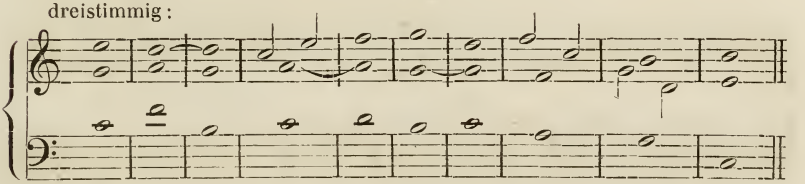
Eine andere Gestaltung mit den nämlichen Fundamenten:

vierstimmig:



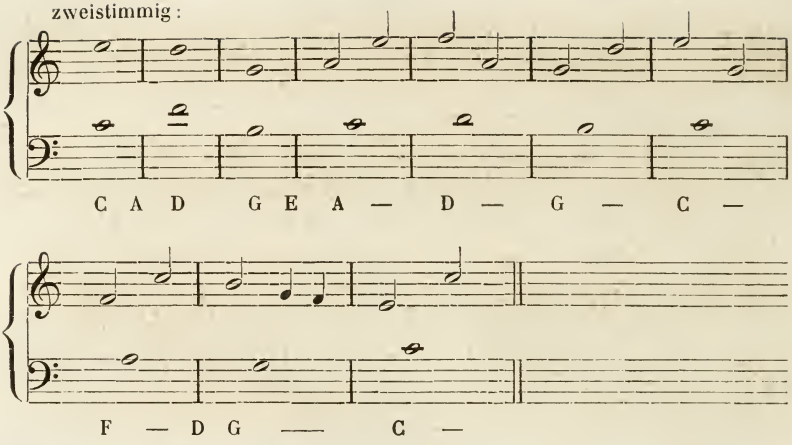
Fund.: C A D G E A — D G C F D G C

dreistimmig:



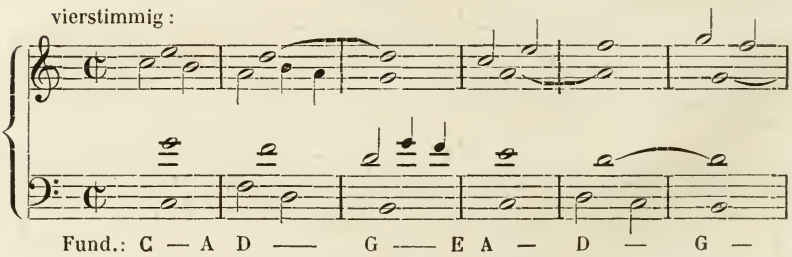
C A D G E A — D G C F — D G — C

zweistimmig:

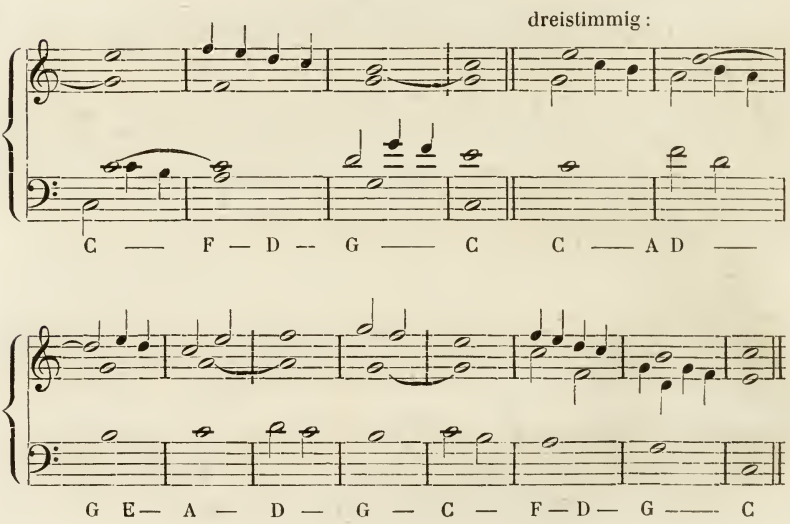



Dasselbe mit Durchgängen gemischt:

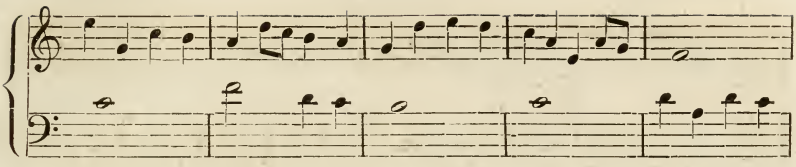
vierstimmig:



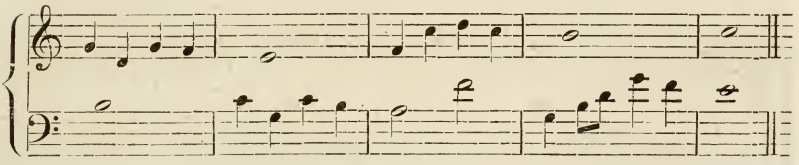

dreistimmig:



zweistimmig:



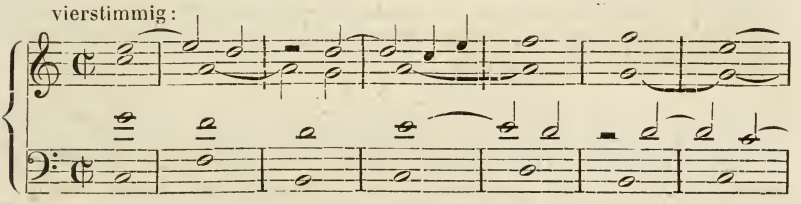
C ——— F D —— G — E — A ——— D ——



G ——— C ——— F — D — G ——— C

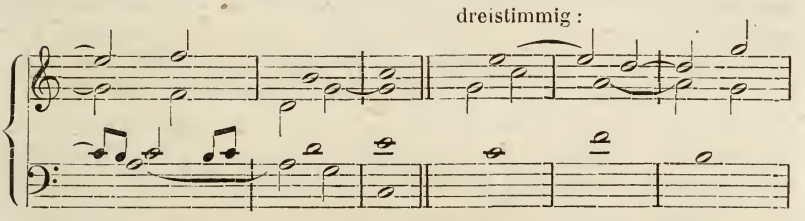
Dasselbe mit Vorhalten:

vierstimmig:

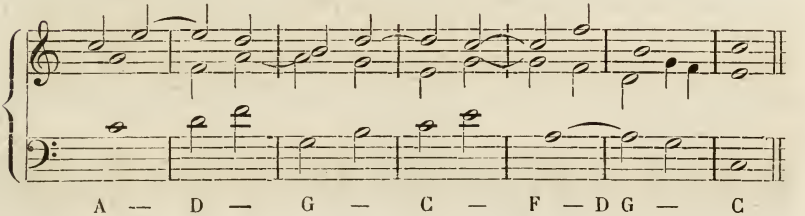


Fund.: C A D — G — E A ——— D — G — C —
oder: C — F D H G E

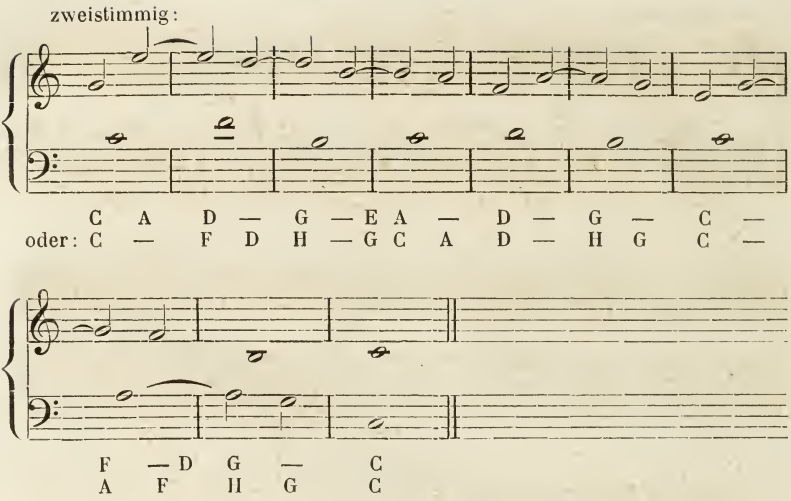
dreistimmig:



F —— D G — C C A D — G — E
A — F D H G C C — F D H G E



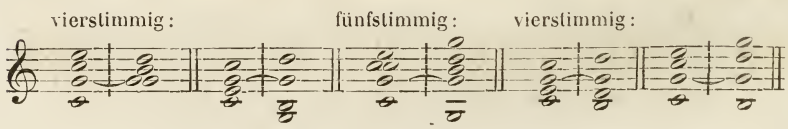
A — D — G — C — F — D G — C
A F D H G C



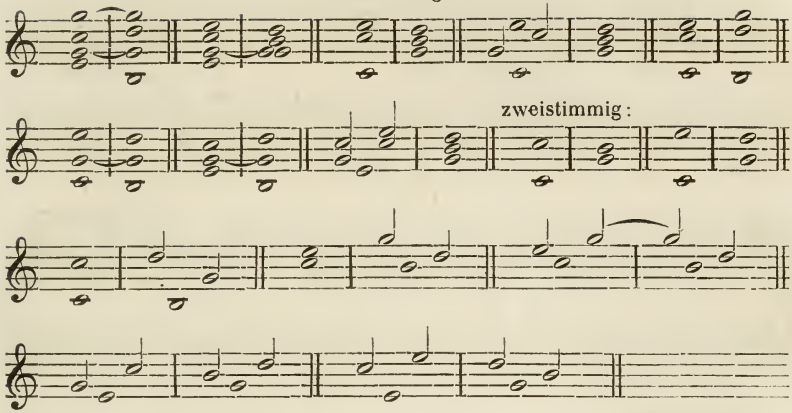

NB. Da in Abwesenheit des Fundamentes die Non als Sept erscheint, so ist das Fundament öfters auf zweierlei Art angegeben, was auch bei den folgenden Beispielen der Fall sein wird.

## § 30.

Der Quartsprung abwärts, oder, was einerlei ist, der Quintsprung aufwärts, im Fundamente ist beschränkter als der vorige, welcher von jeder Stufe aus geschehen konnte. Der jetzige kann nur von der Unterdominant zur Tonica, von dieser zur Oberdominant und von der 6ten zur 3ten Stufe (von der unteren zur oberen Mediante) gültig geschehen, weil die anderen Schritte in die Oberquint nicht als wesentlich gelten. Die melodischen Fortschreitungen dabei sind bekanntlich folgende: Die Octav des ersten Fundamentes geht entweder eine Stufe abwärts in die Terz oder um eine Stufe aufwärts in die Quint des nächsten, und die Terz des ersten Fundamentes geht um eine Stufe abwärts in die Quint des nächsten. Nächst diesen ist der Quartsprung abwärts oder der Quintsprung aufwärts im Fundamente selbst eine wichtige Fortschreitung; zunächst ein Sprung der Terz des einen in die Terz oder in die Octav des andern Fundamentes. Das harmonische Band zwischen beiden Fundamenten ist die Quint des ersten, welche als Octav des zweiten bleibt. Daraus lassen sich folgende Gestaltungen dieser Harmoniefolge für den strengen Satz herleiten:



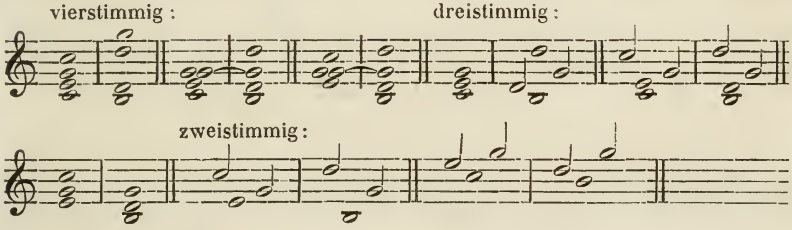
dreistimmig:



zweistimmig:

Wenn dazu auch die unregelmässige sprungweise Fortschreitung von der Quint des ersten zu jener des zweiten Fundamentes mit gehöriger Vorsicht gebraucht wird, so entstehen noch folgende brauchbare Gestaltungen dieser Harmoniefolge:

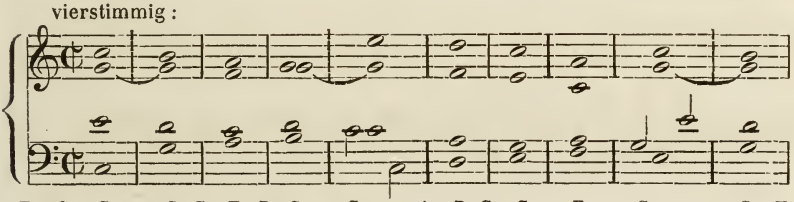
vierstimmig: dreistimmig:



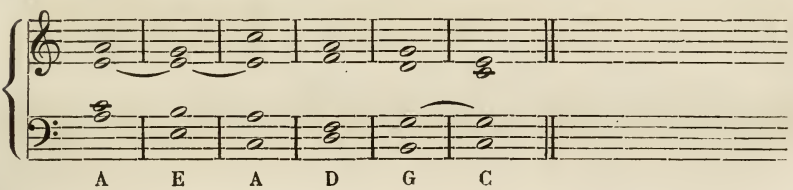
zweistimmig:

Durch diese Fundamentalfolge, mit der vorigen verbunden, können folgende und ähnliche strenge Sätze gebildet werden:

vierstimmig:

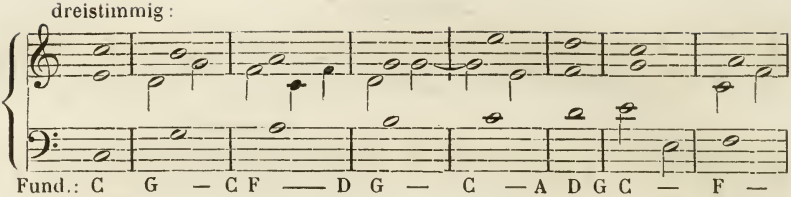


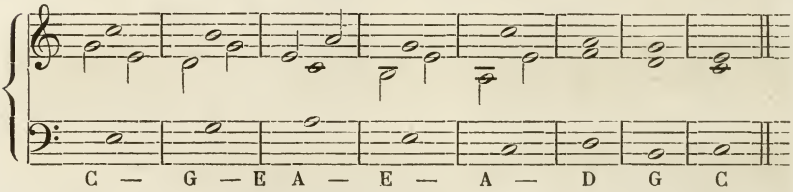
Fund.: C G C F D G C — A D G C F C — G E



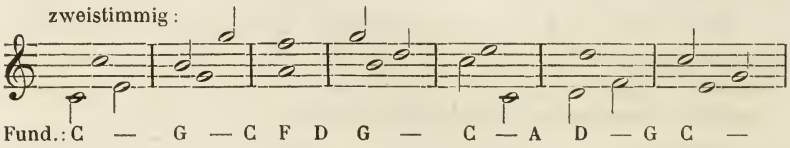
A E A D G C

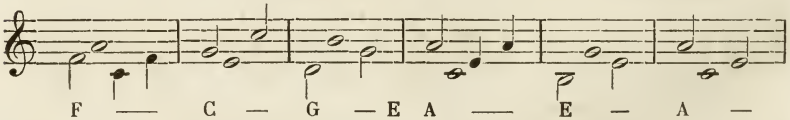
dreistimmig:

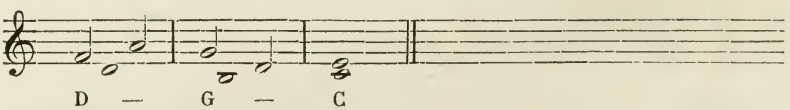



zweistimmig:

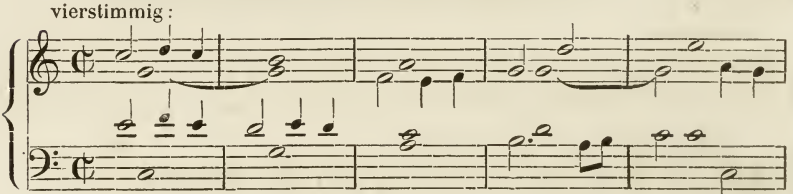


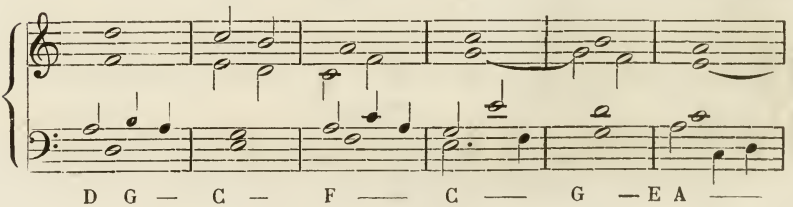



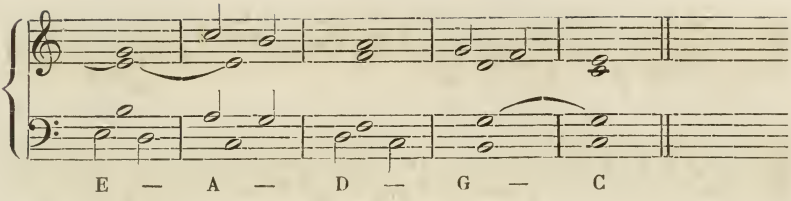




Dasselbe mit regelmässigen Durchgängen gemischt:

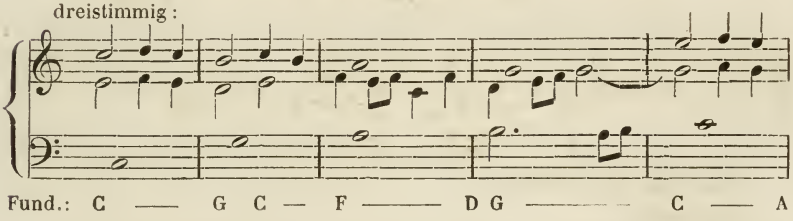
vierstimmig:

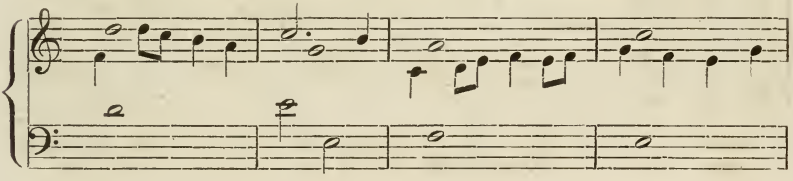


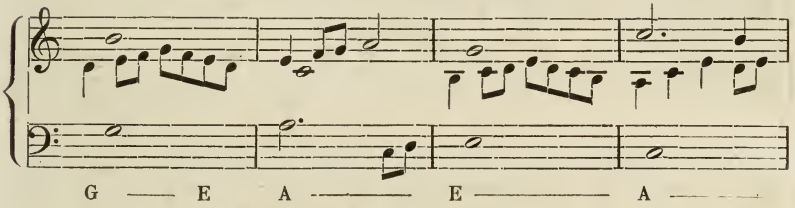



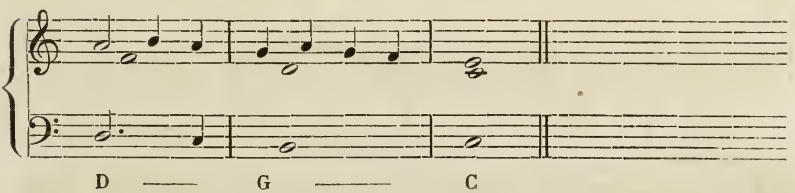



dreistimmig:

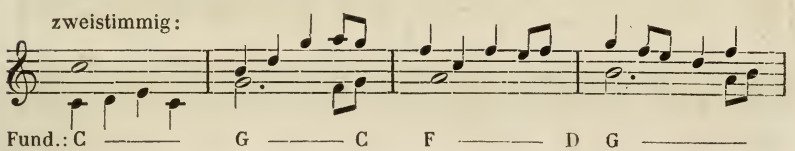


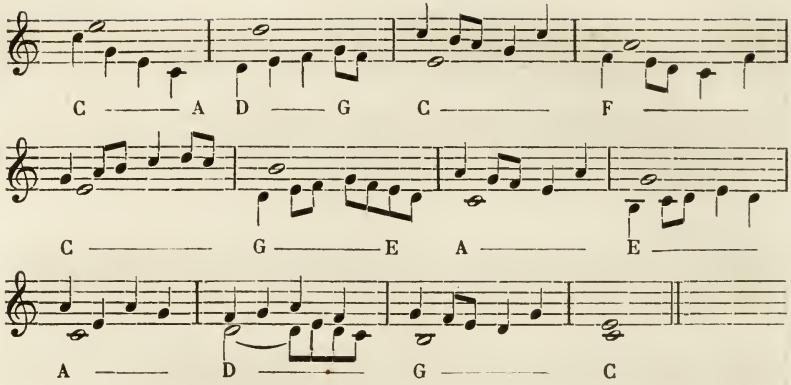



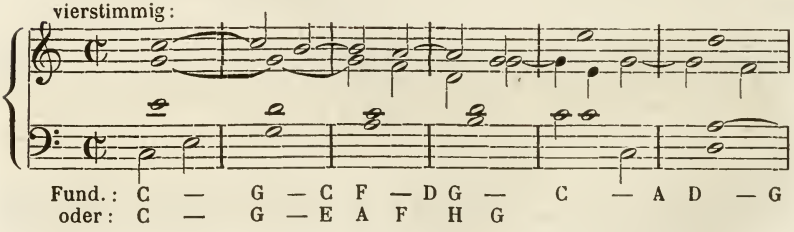

zweistimmig:

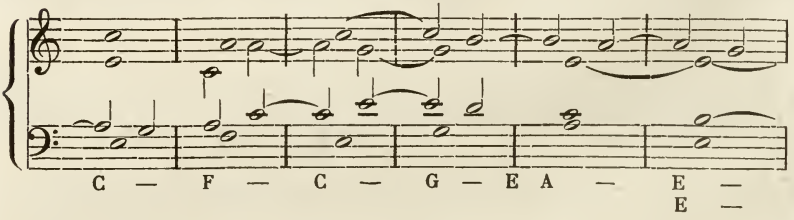


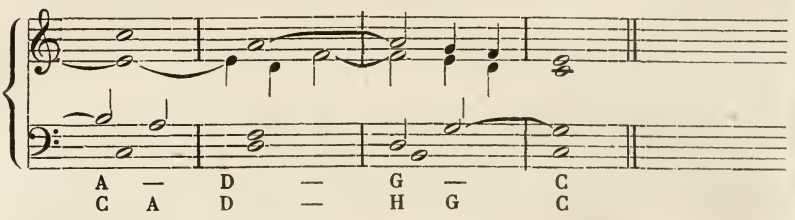



Dasselbe mit Vorhalten:

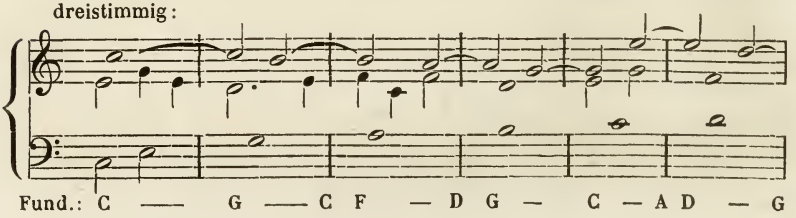
vierstimmig:

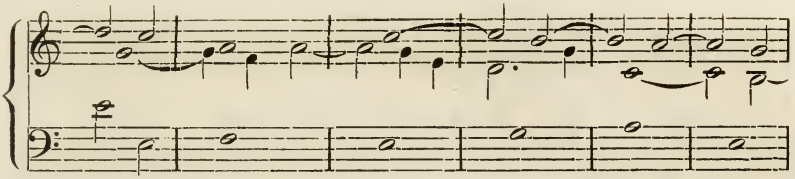


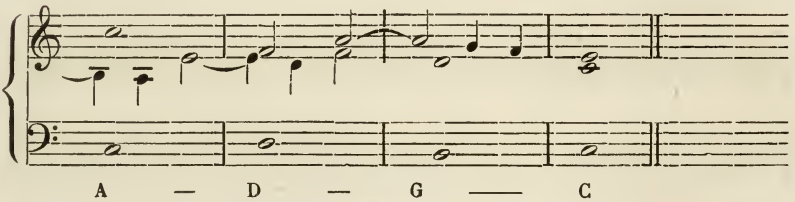



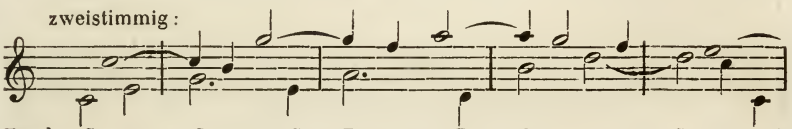

dreistimmig:

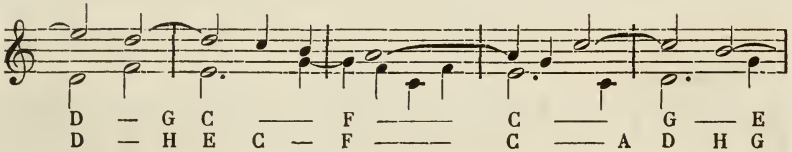


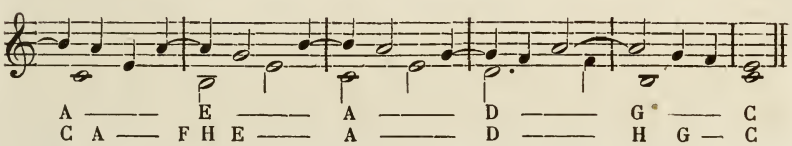



zweistimmig:

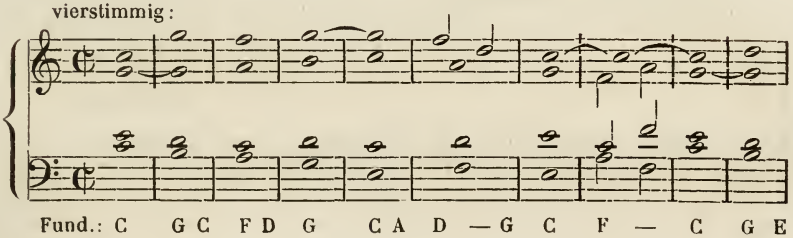


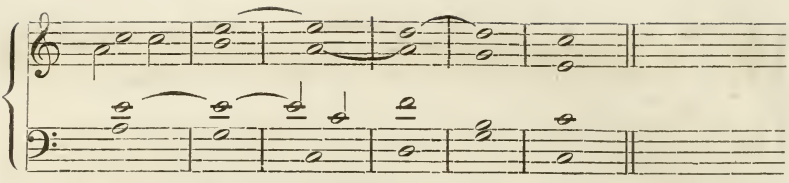




Eine andere Gestaltung mit den nämlichen Fundamenten:

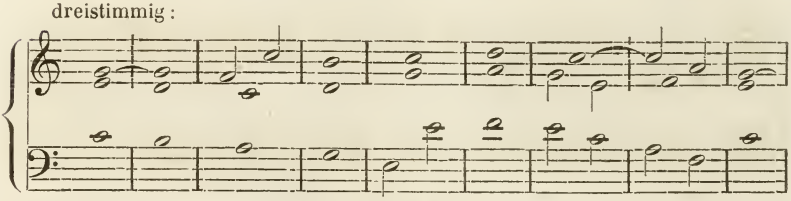
vierstimmig:



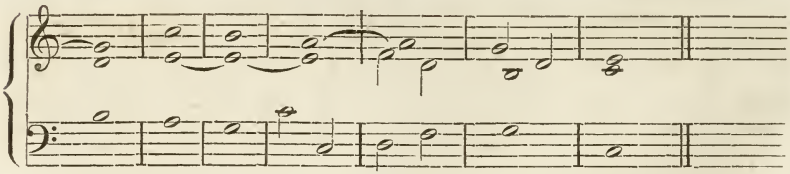


A — E A — D G C

dreistimmig:

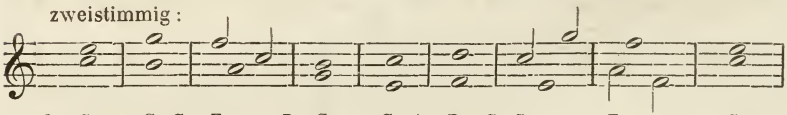


Fund.: C G C F — D G C — A D G C — F — C

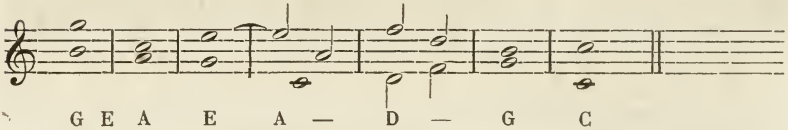


G E A E A — D — G — C

zweistimmig:



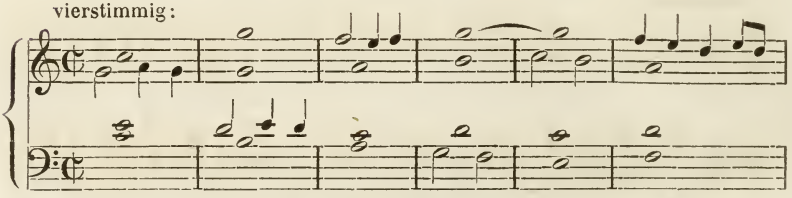
Fund.: C G C F — D G C A D G C — F — C



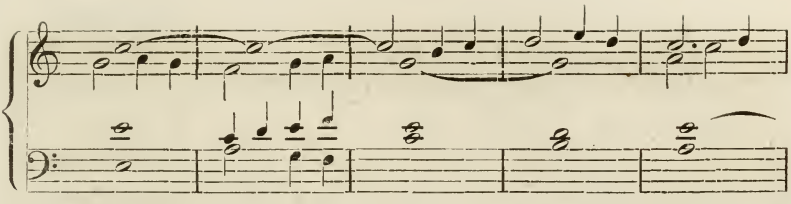
G E A E A — D — G C

Dasselbe mit Durchgängen:

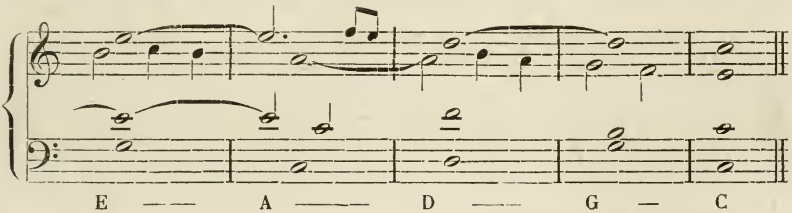
vierstimmig:



Fund.: C — G C — F — D G — C — A D — G —

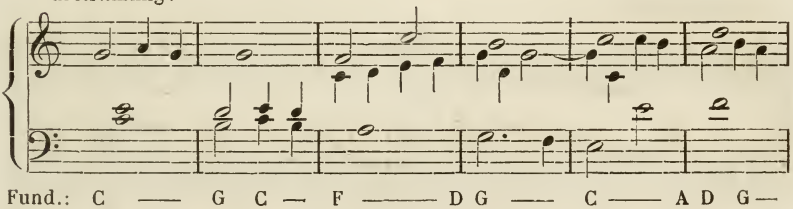


C — F — C — G E — A —

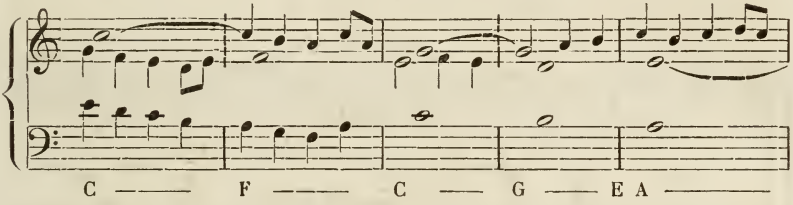


E — A — D — G — C

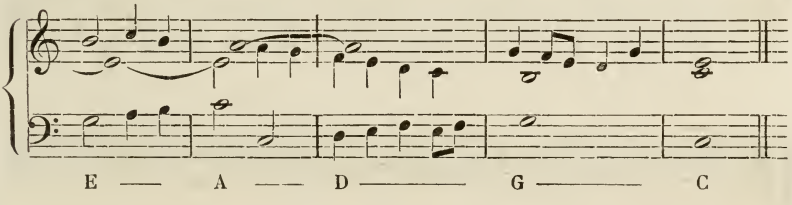
dreistimmig:



Fund.: C — G C — F — D G — C — A D G —

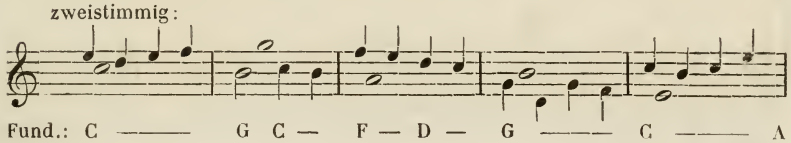


C — F — C — G — E A —

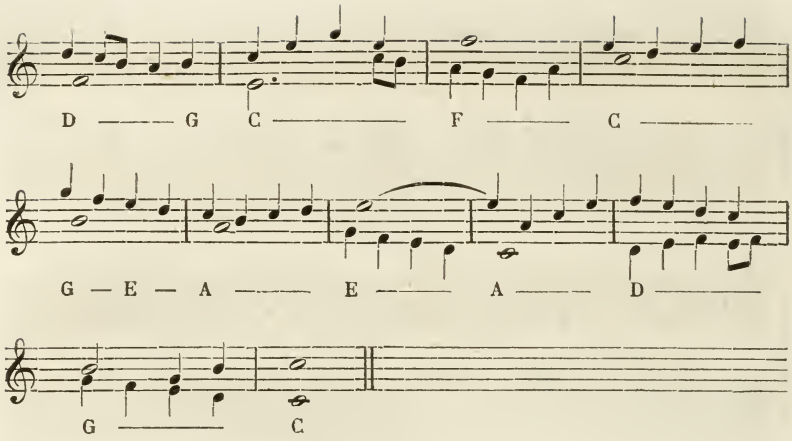


E — A — D — G — C

zweistimmig:

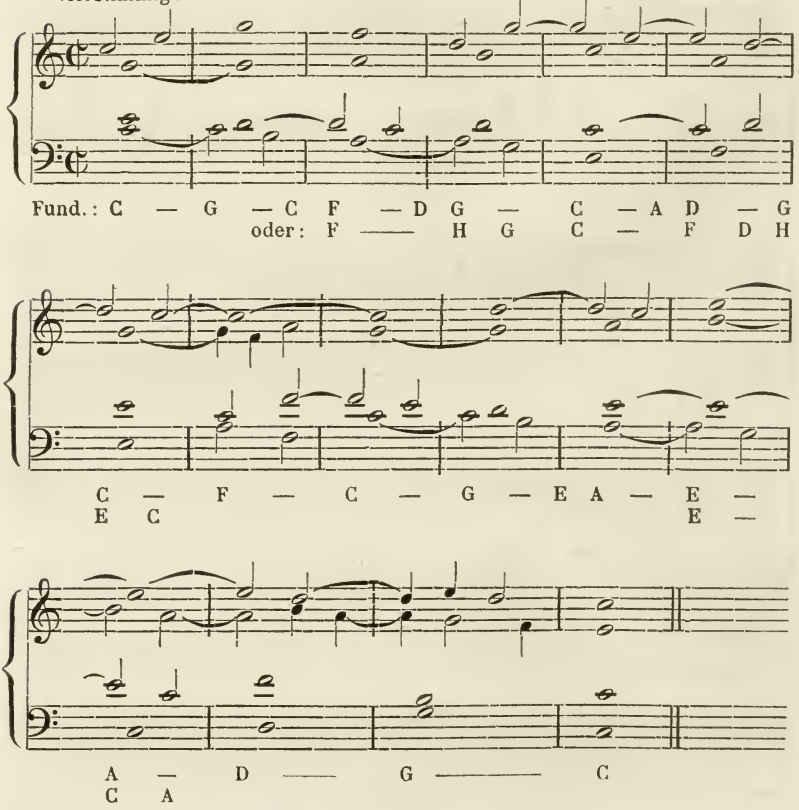


Fund.: C — G C — F — D — G — C — A

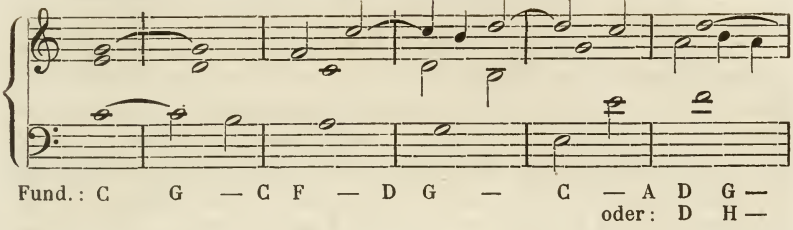



Dasselbe mit Vorhalten:

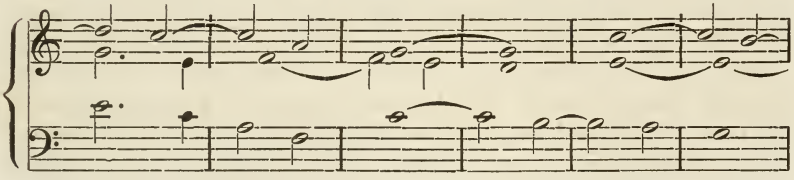
vierstimmig:



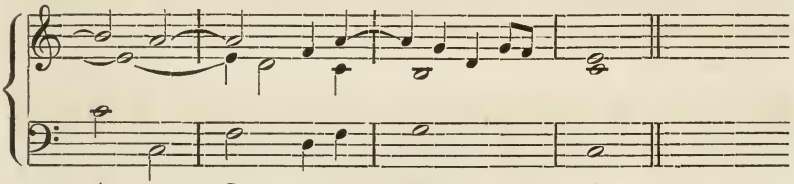
dreistimmig:



Fund.: C G — C F — D G — C — A D G —
oder: D H —

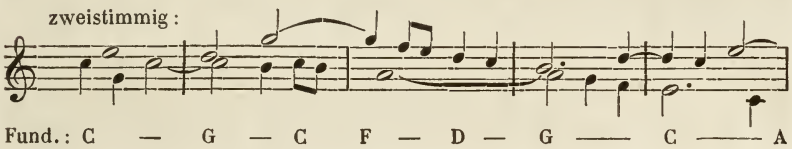


C — F — C — G — E A — E —
E C — G — C A E —

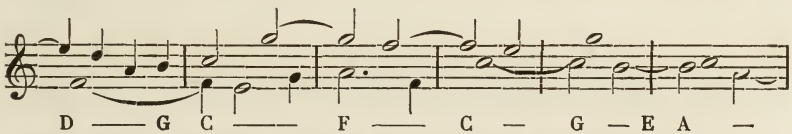


A — D — G — C
C A

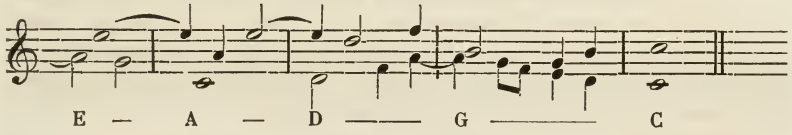
zweistimmig:



Fund.: C — G — C F — D — G — C — A



D — G C — F — C — G — E A —



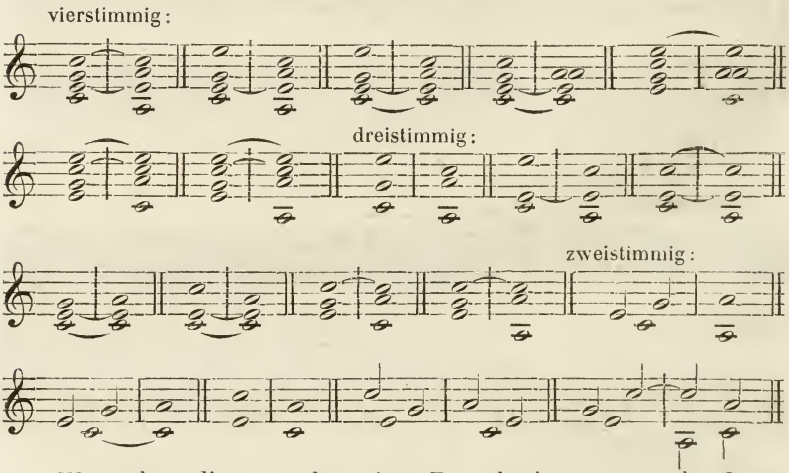
E — A — D — G — C

## § 31.

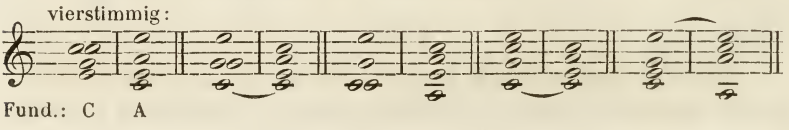
Der hier abzuhandelnde Harmonieschritt ist zwar schon in den bereits gegebenen Beispielen stillschweigend vorausgesetzt worden;

nun soll er aber selbstständig auftreten, nämlich als hörbare Dreiklangsharmonie.

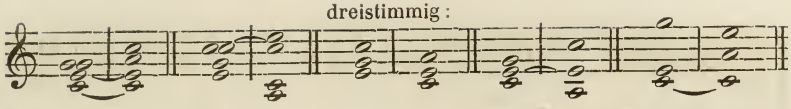
Der Terzsprung abwärts, oder, was einerlei ist, der Sextsprung aufwärts, im Fundamente lässt nur eine einzige melodische Fortschreitung zu, nämlich von der Quint des ersten Fundamentes in die Octav des nächsten, und selbst da gilt in folgenden Fällen die Octav nur als zurückkehrender Durchgang, wenn das Fundament von der $2^{ten}$ Stufe in die $7^{te}$, oder von der $7^{ten}$ in die $5^{te}$ Stufe springt (in der Moll-Tonleiter ist von der $7^{ten}$ erhöhten Stufe die Rede), weil in diesen beiden Fällen die Quint des ersten Fundamentes bei dem nächsten zur Sept werden soll. Nächst dieser ist der Terzsprung abwärts oder der Sextsprung aufwärts im Fundamente selbst eine wichtige Fortschreitung; zunächst der Sprung der Terz des einen in die Terz oder Octav des nächsten Fundamentes. Das harmonische Band zwischen beiden Fundamenten ist hier doppelt, und zwar die Terz des ersten Fundamentes, welche zur Quint des zweiten wird, und die Octav des ersten Fundamentes, welche zur Terz des zweiten wird. Daraus lassen sich folgende Gestaltungen dieser Harmoniefolge für den strengen Satz herleiten:



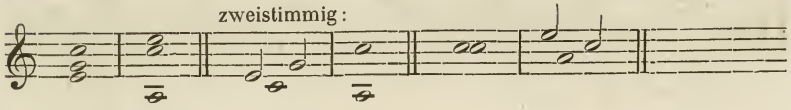

Wenn dazu die unregelmässigen Fortschreitungen von der Octav oder Quint des ersten Fundamentes in die Quint des zweiten, oder von der Quint des ersten in die Terz des zweiten Fundamentes mit gehöriger Vorsicht gebraucht werden, so entstehen noch folgende brauchbare Gestaltungen dieser Harmoniefolge:



dreistimmig:

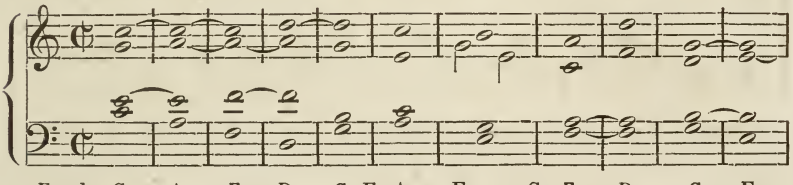


zweistimmig:

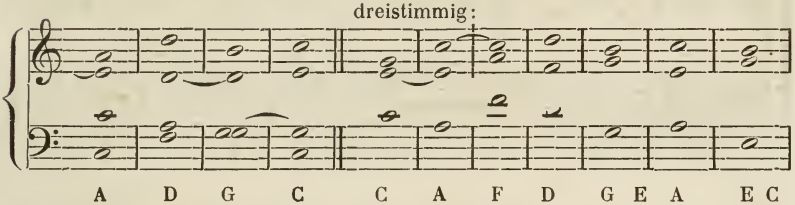


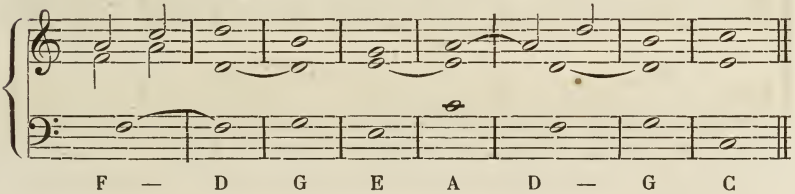
Durch diese Fundamentalfolge, mit den vorigen verbunden, können folgende und ähnliche Sätze für den strengen Satz gebildet werden:

vierstimmig:

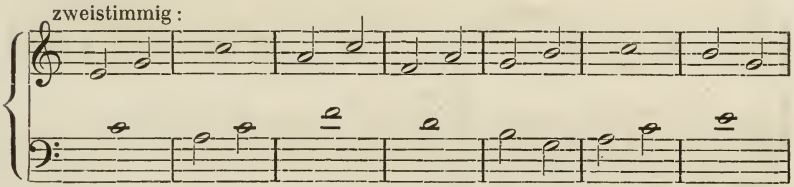


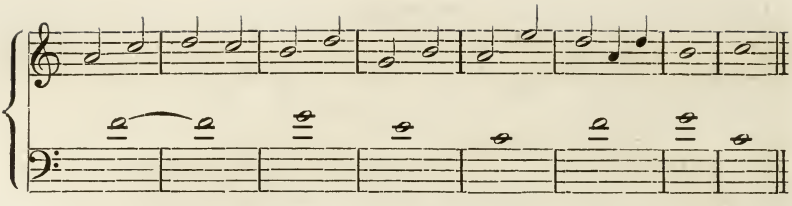

dreistimmig:



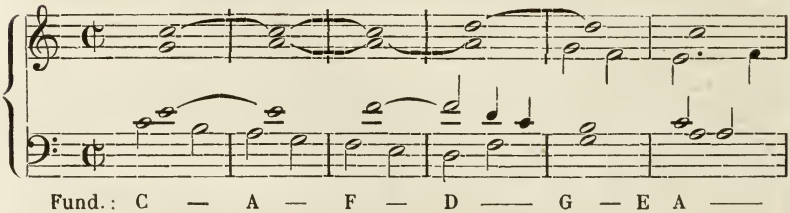

zweistimmig:

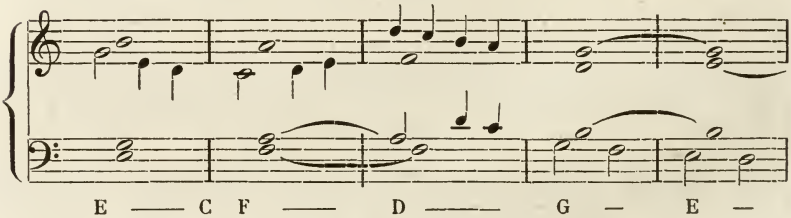


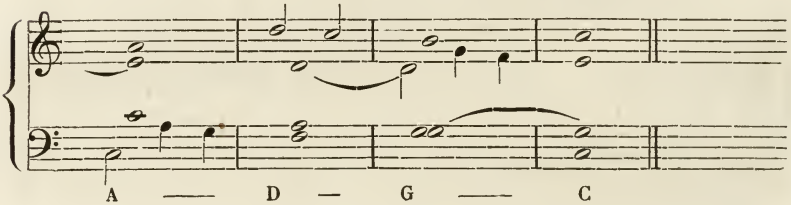



Dasselbe mit Durchgängen:

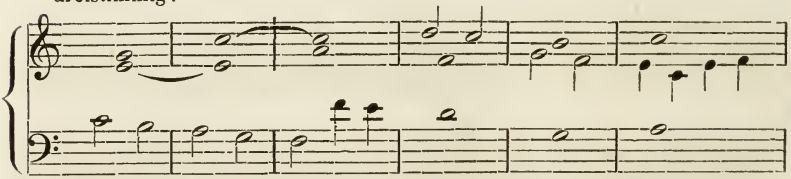
vierstimmig:

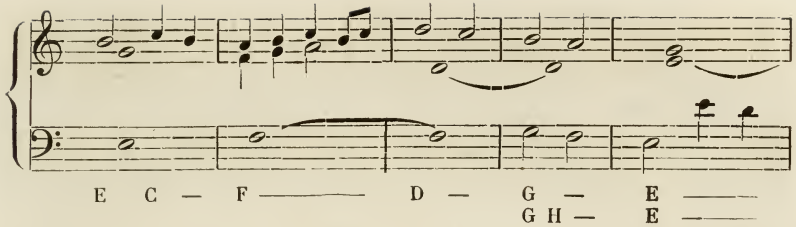


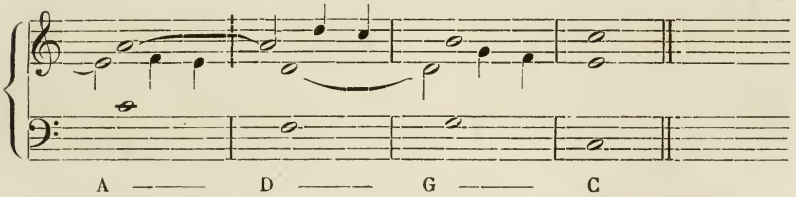



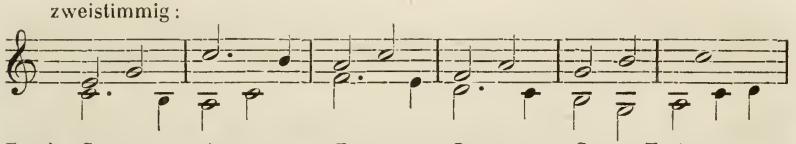

dreistimmig:

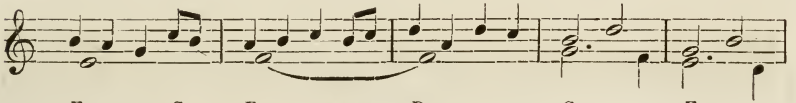


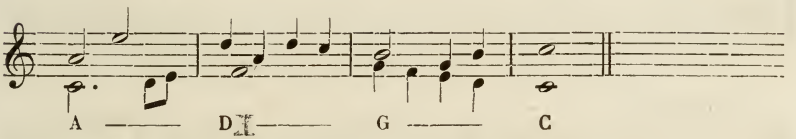



zweistimmig:

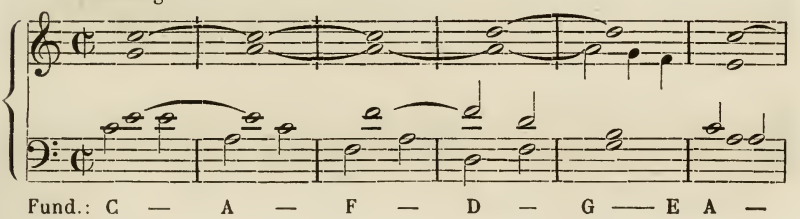


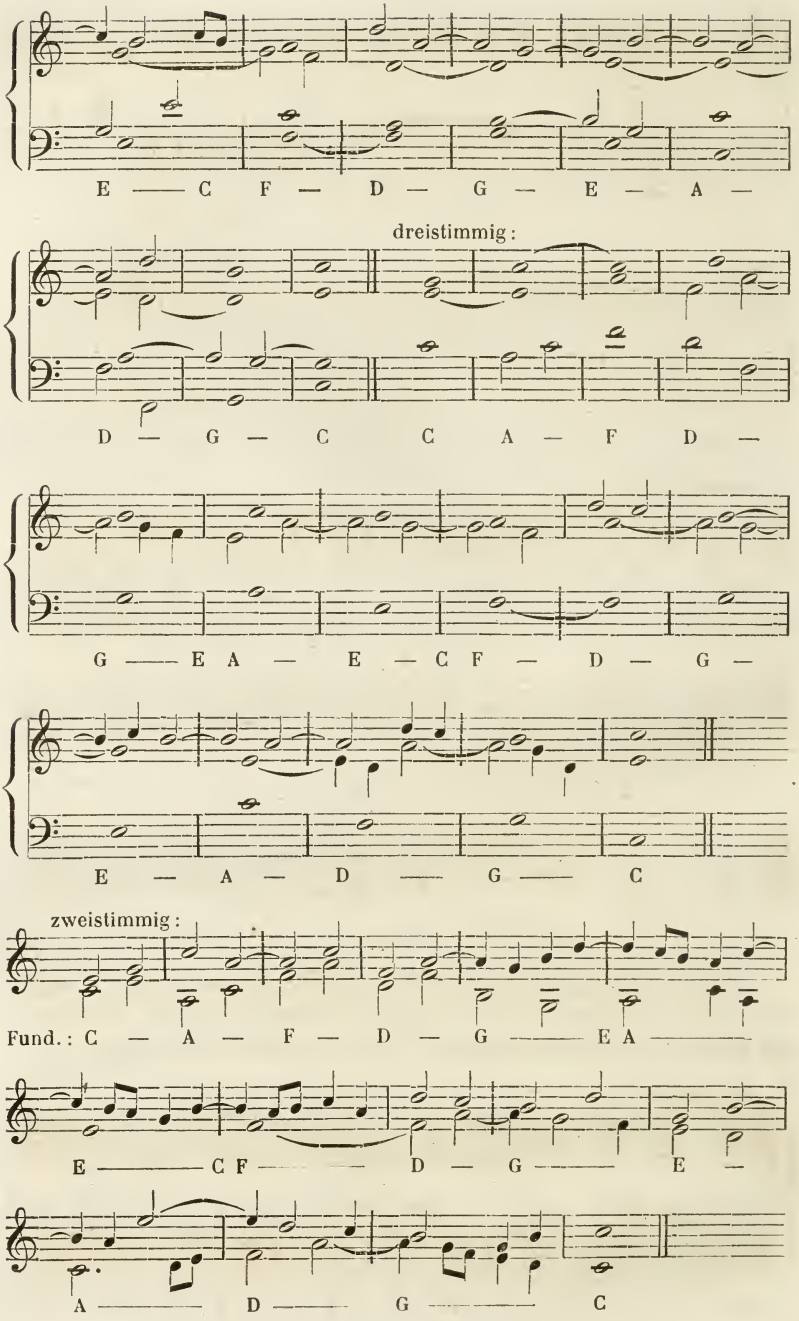




Da der Terzsprung abwärts im Fundamente keine Vorhalte möglich macht, so können in dem folgenden Beispiele nur bei den übrigen Fundamentalfortschreitungen Vorhalte angebracht werden.

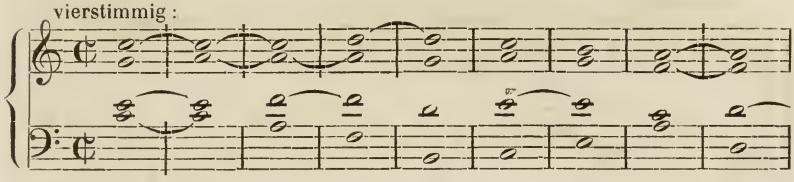
vierstimmig:




E — C F — D — G — E — A —
dreistimmig:
D — G — C C A — F D —
G — E A — E — C F — D — G —
E — A — D — G — C
zweistimmig:
Fund.: C — A — F — D — G — E A —
E — C F — D — G — E —
A — D — G — C

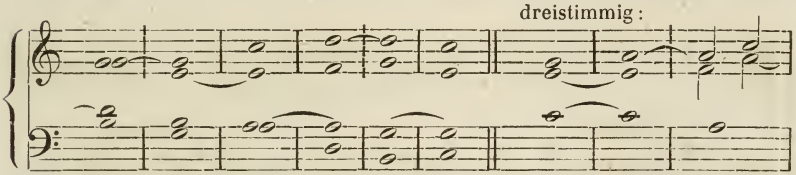
Eine andere Gestaltung mit den nämlichen Fundamenten:

vierstimmig:

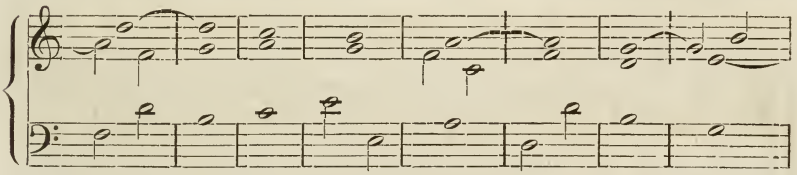


Fund.: C A F D G E A E C F D

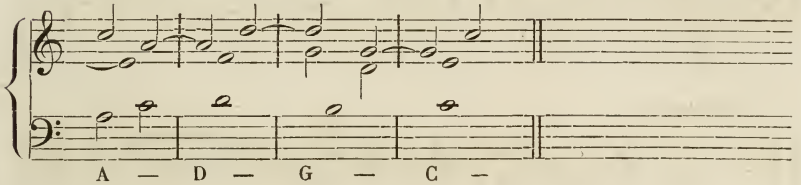
dreistimmig:



G E A D G C C A F —

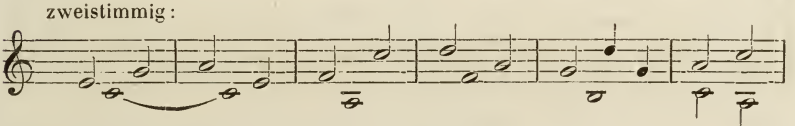


D — G E A E — C F — D — G E —

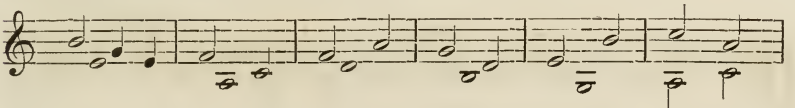


A — D — G — C —

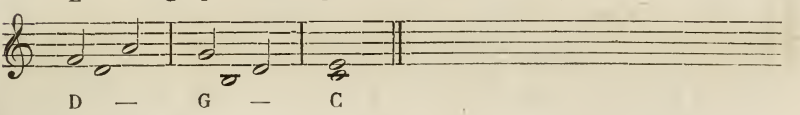
zweistimmig:



Fund.: C — A — F — D — G — E A —



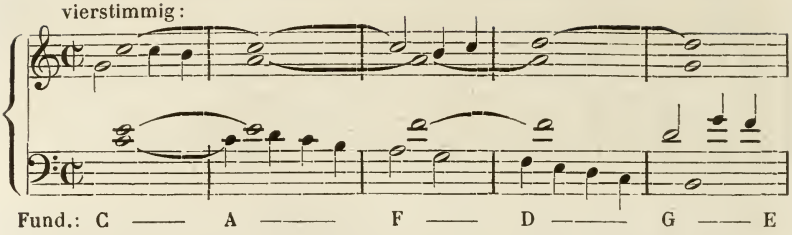
E — C F — D — G — E — A —



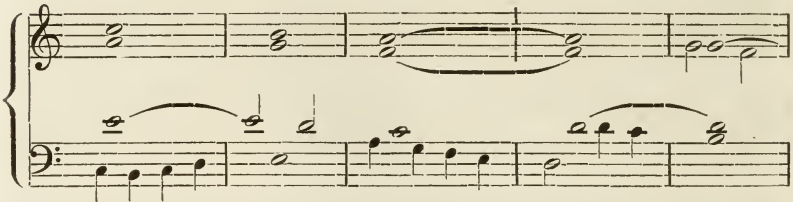
D — G — C

Dasselbe mit Durchgängen:

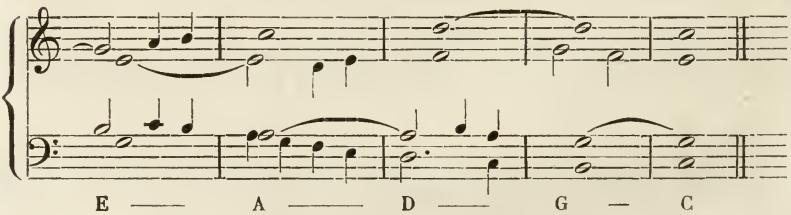
vierstimmig:



Fund.: C — A — F — D — G — E

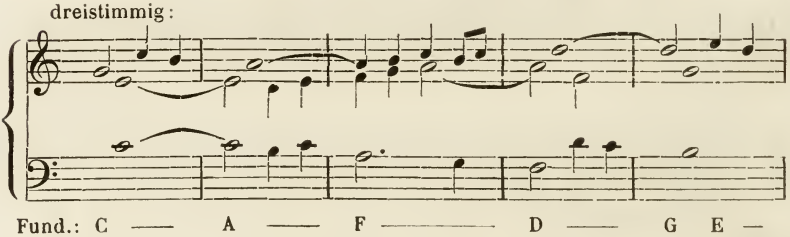


A — E — C F — D — G —

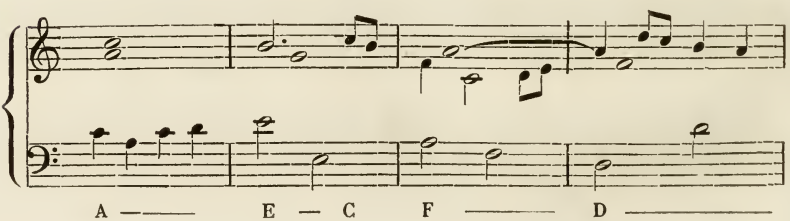


E — A — D — G — C

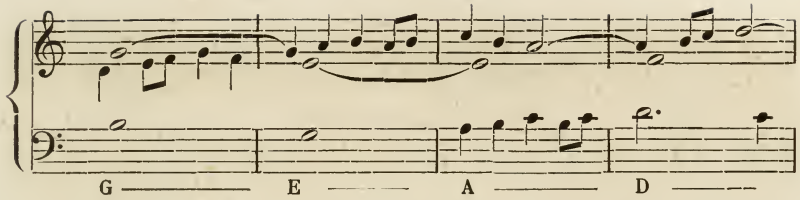
dreistimmig:



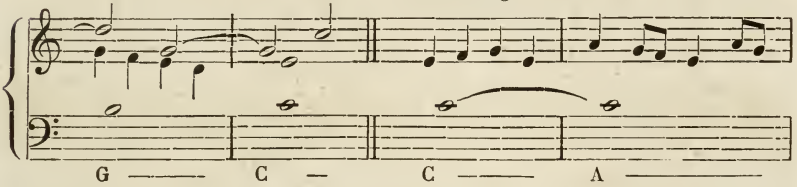
Fund.: C — A — F — D — G E —

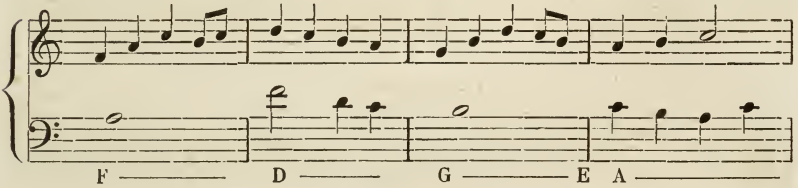


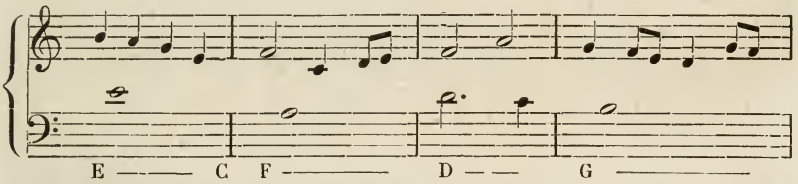
A — E — C F — D —

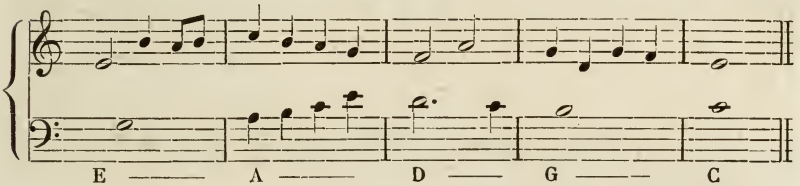



zweistimmig:



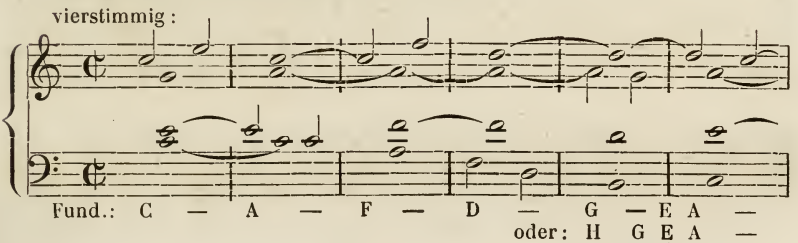



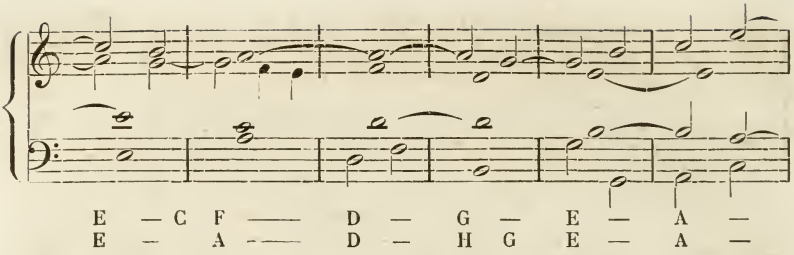



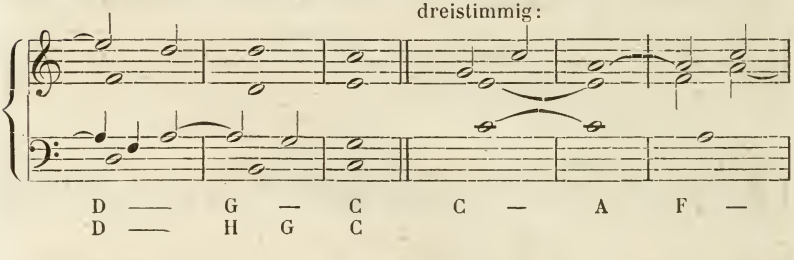

Dasselbe mit den möglichen Vorhalten:

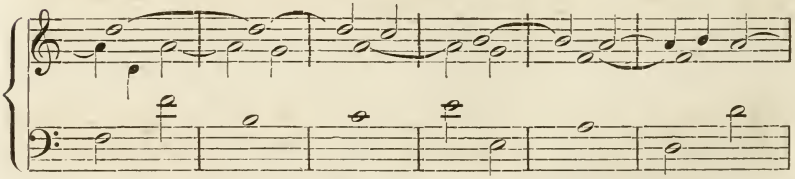
vierstimmig:

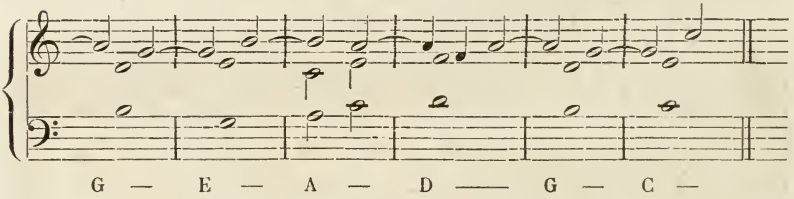




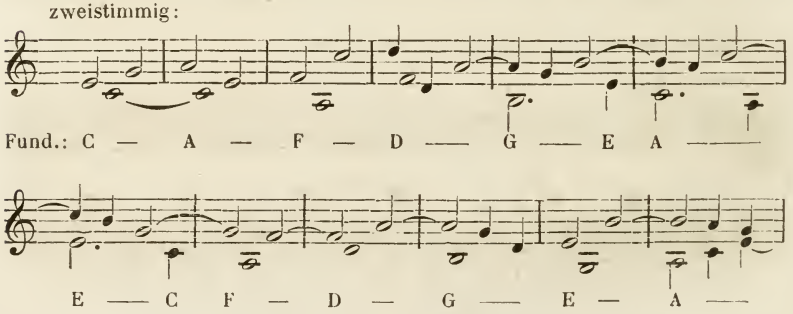

dreistimmig:

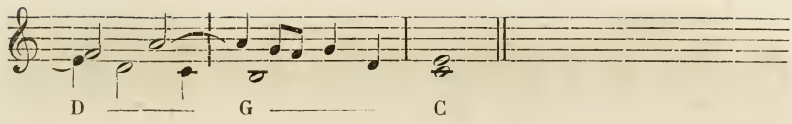



zweistimmig:

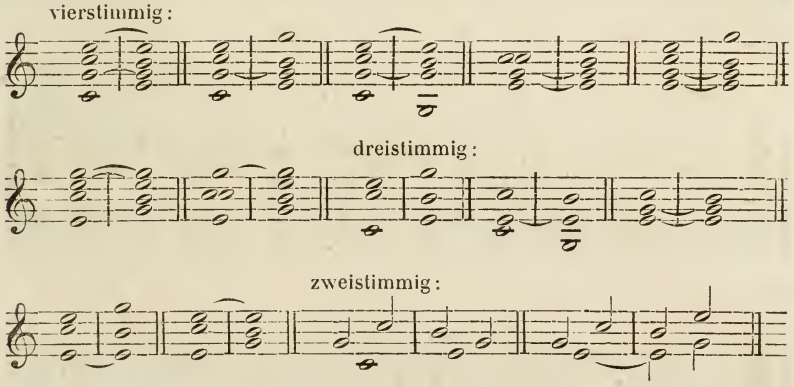




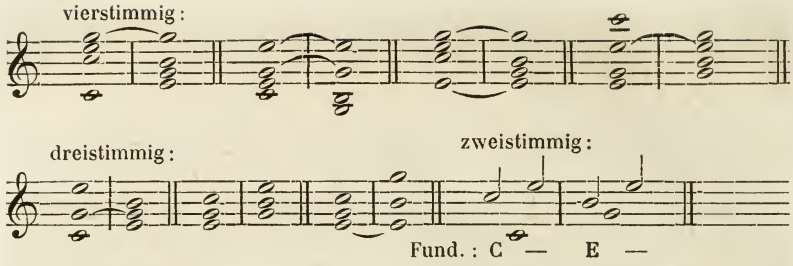

§ 32.

Der Terzsprung aufwärts im Fundamente ist beschränkter als der vorige, der von jeder Stufe aus geschehen konnte. Der jetzige kann nur von der 4ten zur 6ten Stufe (von der Unterdominant zur Untermediant), von der 6ten zur 8ten Stufe (von der Untermediant zur Tonica), von der 1ten zur 3ten Stufe (von der Tonica zur Obermediant), und von der 3ten zur 5ten Stufe (von der Mediant zur Dominant) gültig geschehen, weil die übrigen Schritte in die Oberterz nicht als wesentlich gelten.

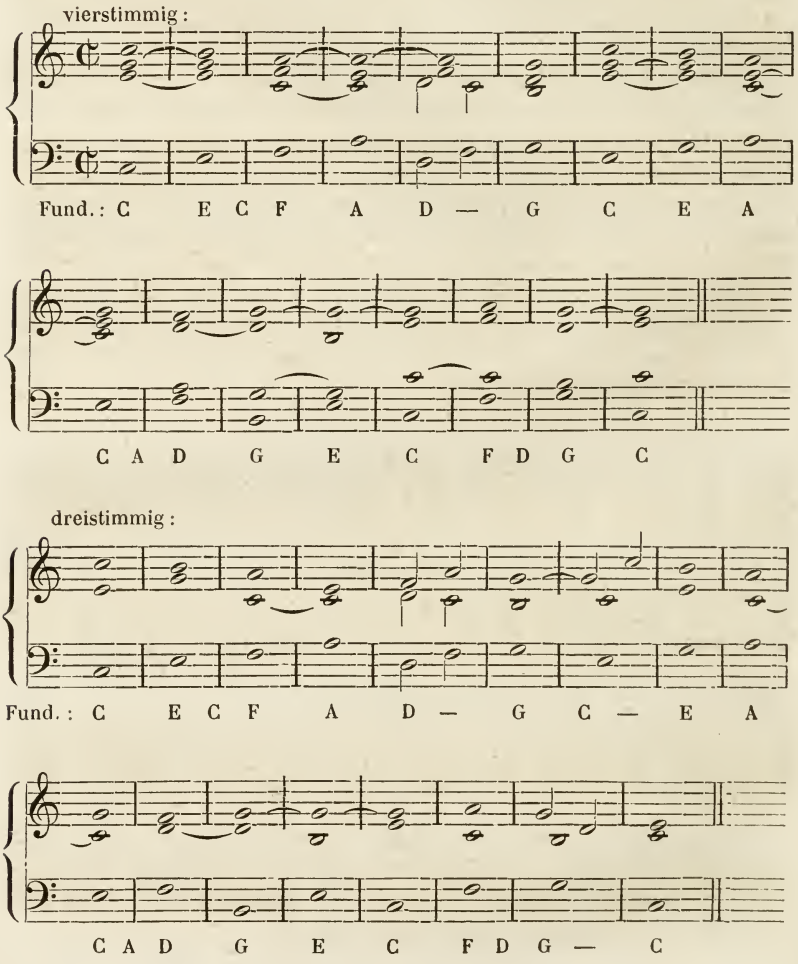
Melodische Fortschreitung ist hier nur eine, nämlich von der Octav des ersten in die Quint des zweiten Fundamentes. Nächst dieser ist der Terzsprung aufwärts im Fundamente selbst eine wichtige Fortschreitung; zunächst der Sprung von der Terz des ersten in die Terz des nächsten Fundamentes, und der Sprung von der Octav des ersten in die Terz des zweiten Fundamentes. Das harmonische Band zwischen beiden Fundamenten ist hier wieder doppelt, und zwar die Terz des ersten Fundamentes, welche zur Octav des zweiten wird, und die Quint des ersten Fundamentes, welche zur Terz des zweiten wird. Daraus lassen sich folgende Gestaltungen dieser Harmoniefolge für den strengen Satz herleiten:



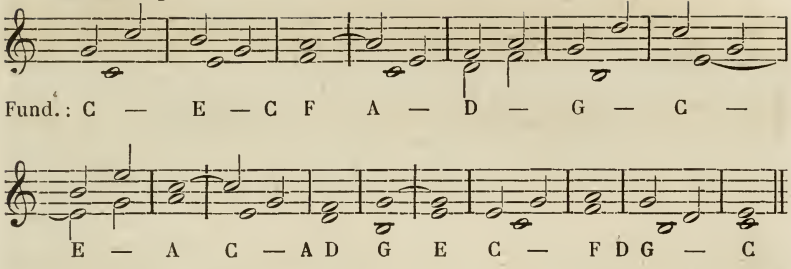

Wenn dazu die unregelmässigen Fortschreitungen von der Terz oder Quint des ersten in die Quint des zweiten Fundamentes mit gehöriger Vorsicht gebraucht werden, so entstehen noch folgende brauchbare Gestaltungen dieser Harmoniefolge:




Wird diese Fundamentalfolge mit den vorigen verbunden, so können folgende und ähnliche strenge Sätze daraus gebildet werden:

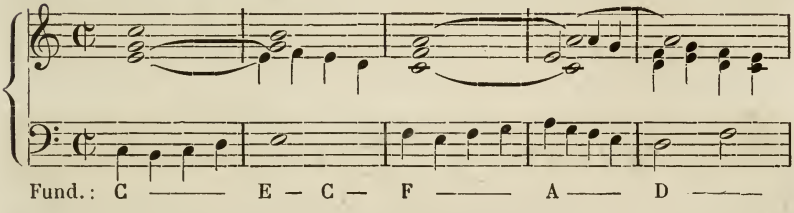


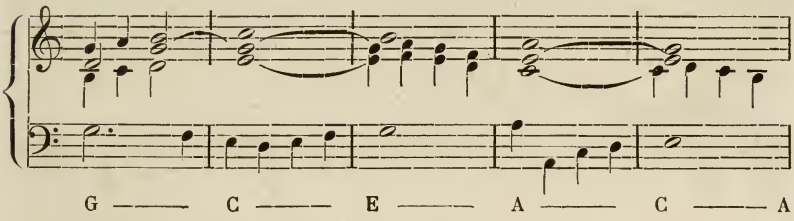
zweistimmig:

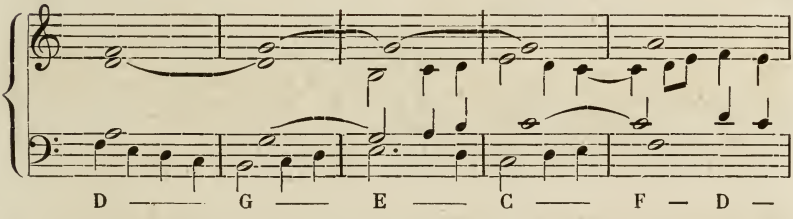



Dasselbe mit Durchgängen:

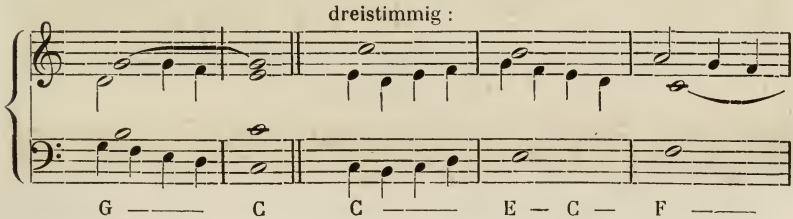
vierstimmig:

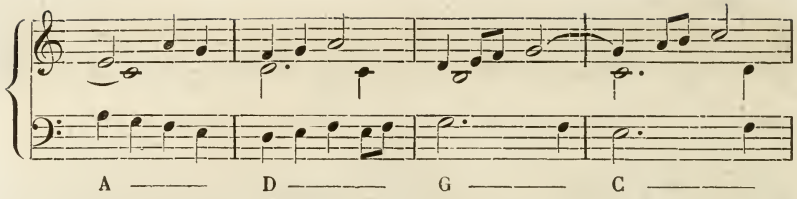


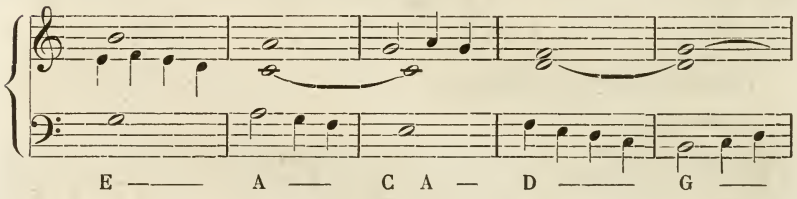



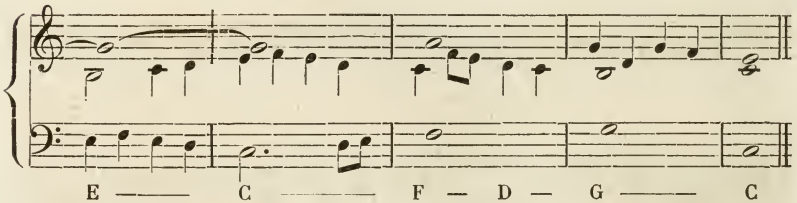




dreistimmig:

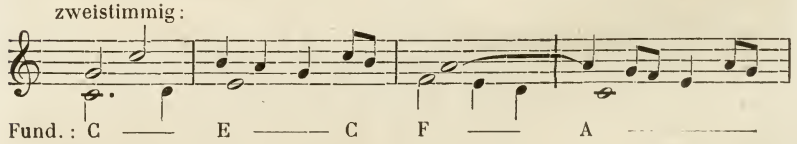


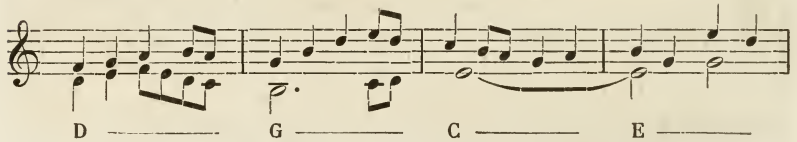


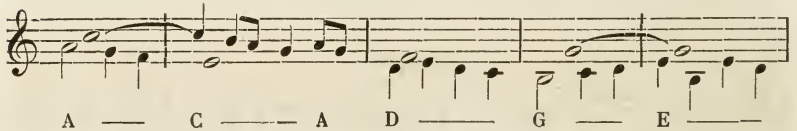



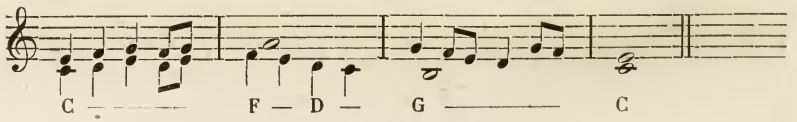




zweistimmig:



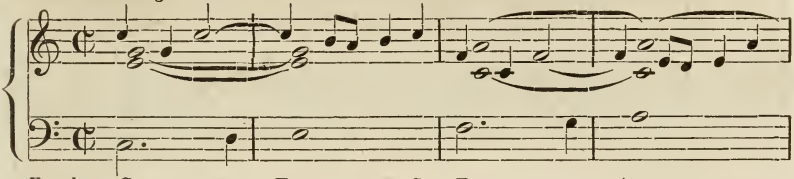



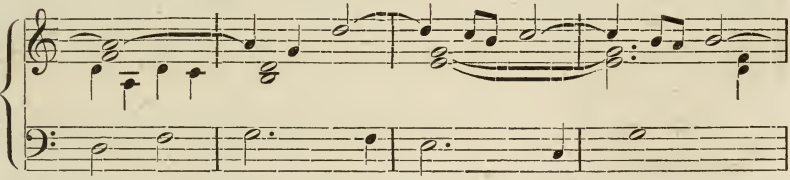



Dasselbe mit Vorhalten:

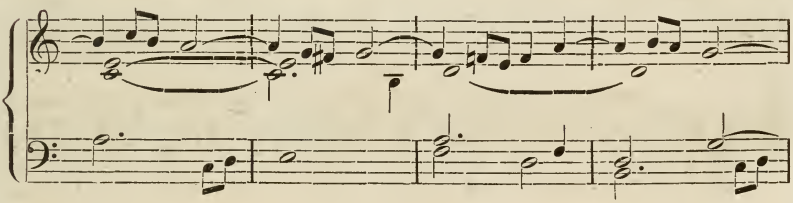
vierstimmig:



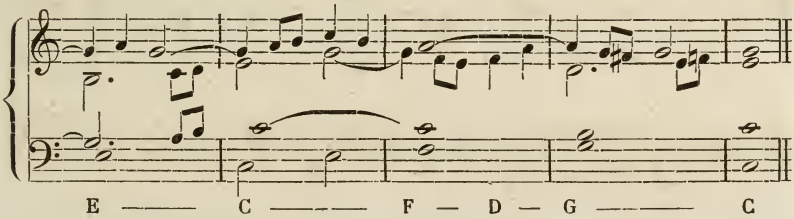
Fund.: C —— E —— C F —— A ——



D —— G —— C —— E ——

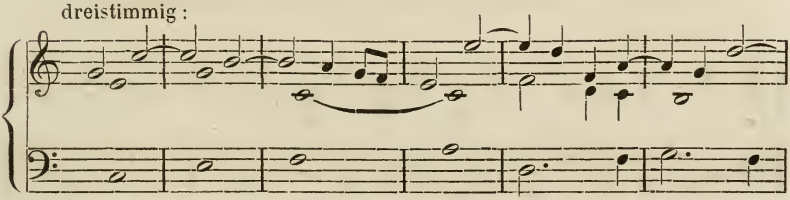


A —— C —— A D —— G ——

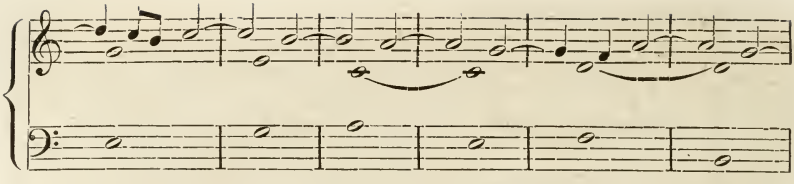


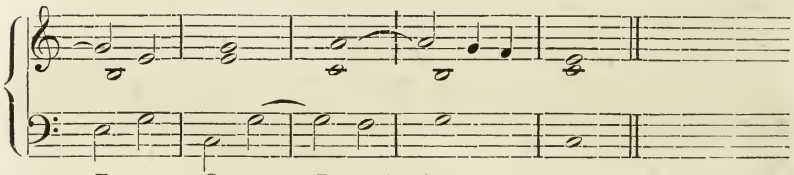
E —— C —— F — D — G —— C

dreistimmig:

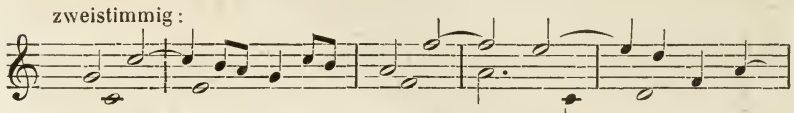


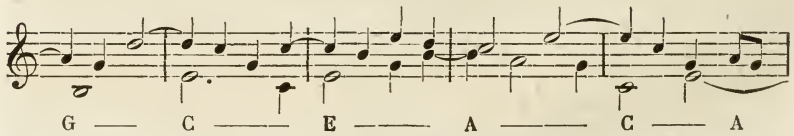
Fund.: C — E — C F —— A — D —— G ——

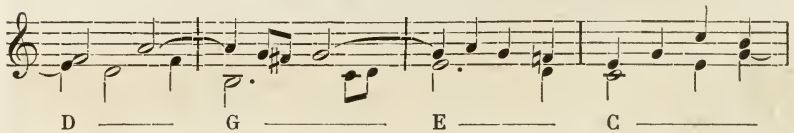


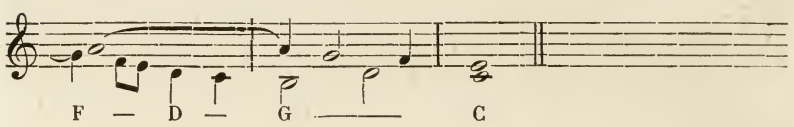




zweistimmig:



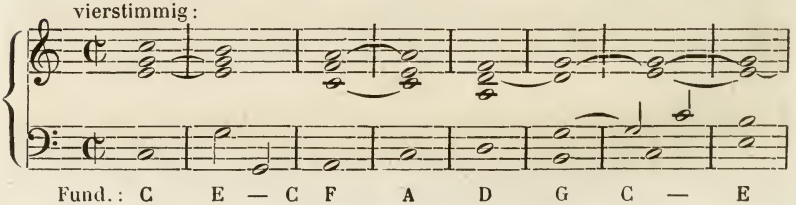



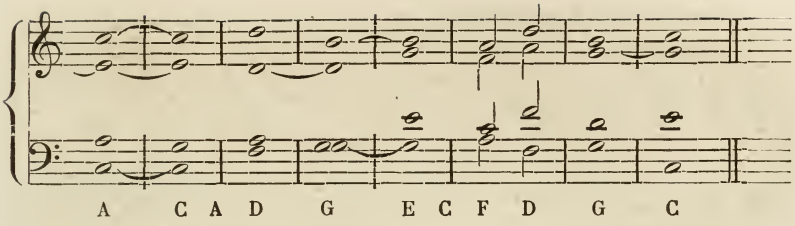



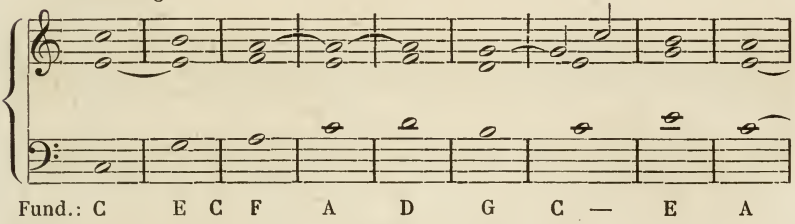

Eine andere Gestaltung mit den nämlichen Fundamenten:

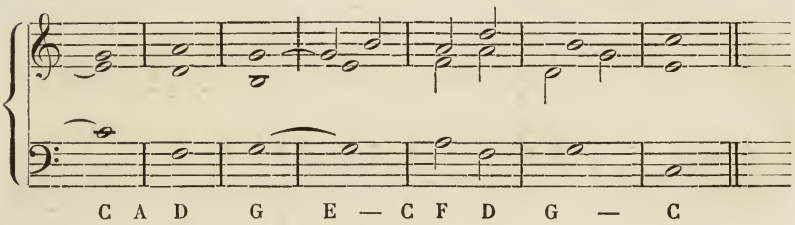
vierstimmig:



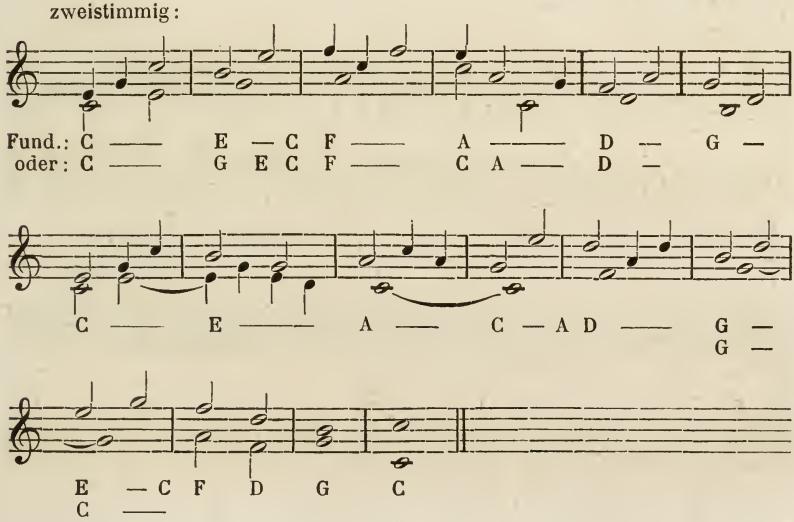



dreistimmig:



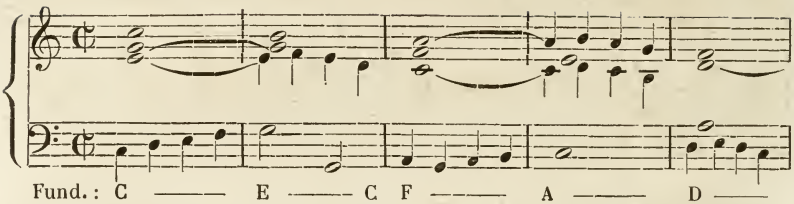



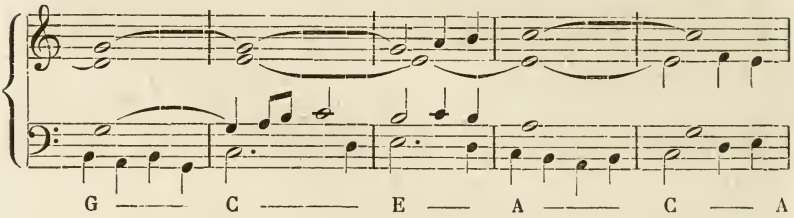

zweistimmig:

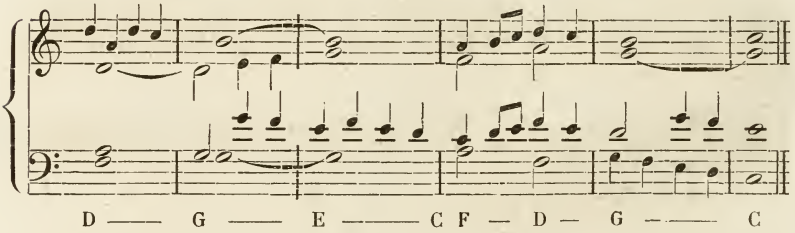


Dasselbe mit Durchgängen:

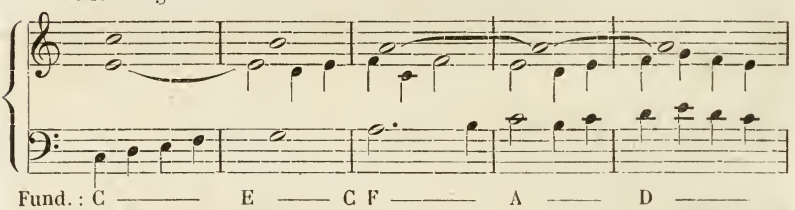
vierstimmig:

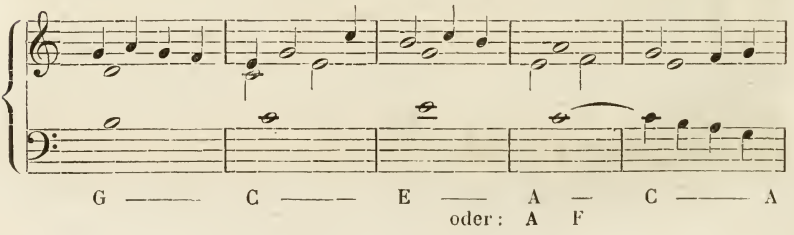


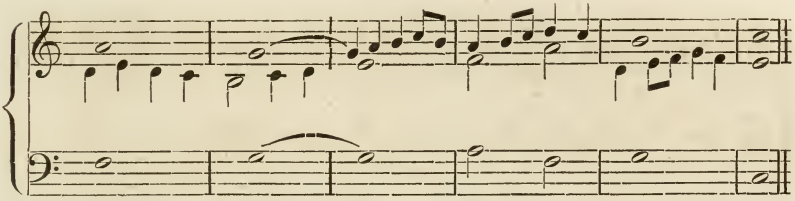



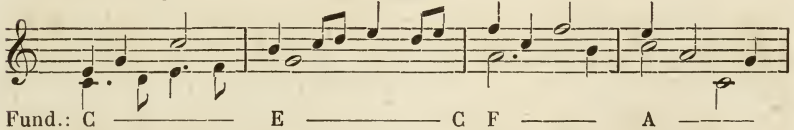

dreistimmig:

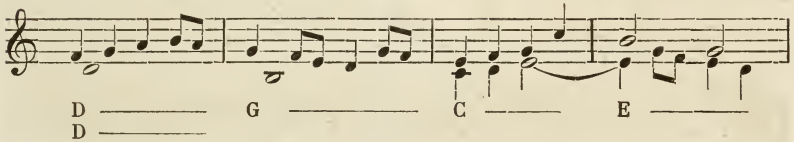


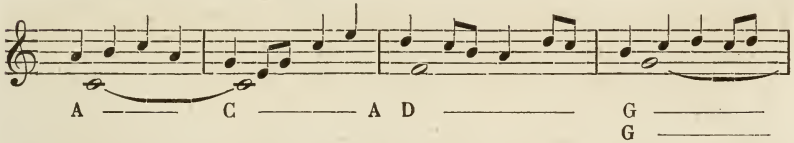



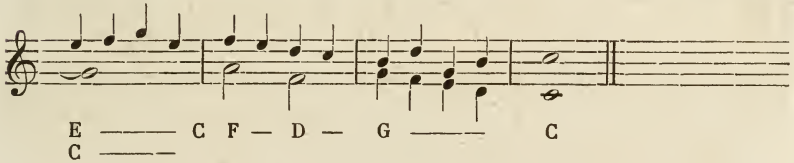



zweistimmig:



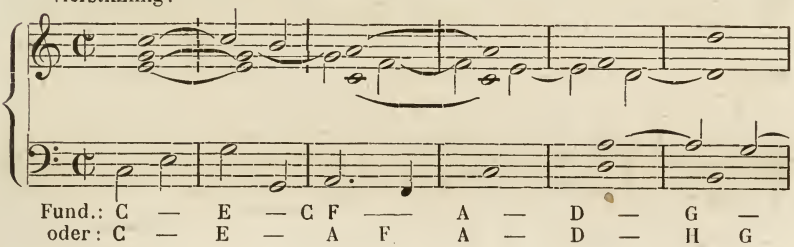



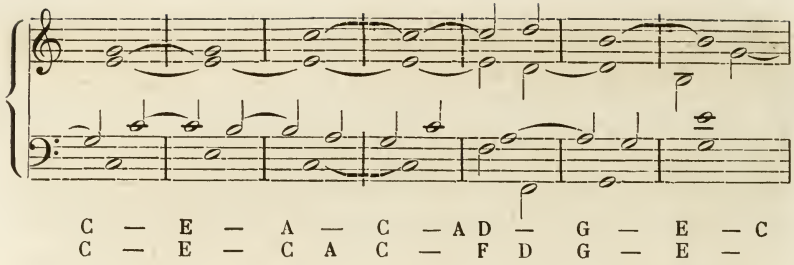



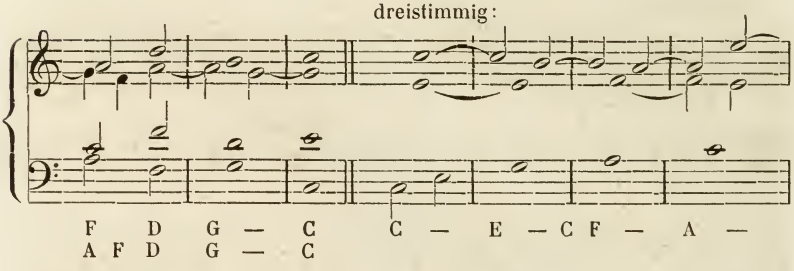

Dasselbe mit Vorhalten:

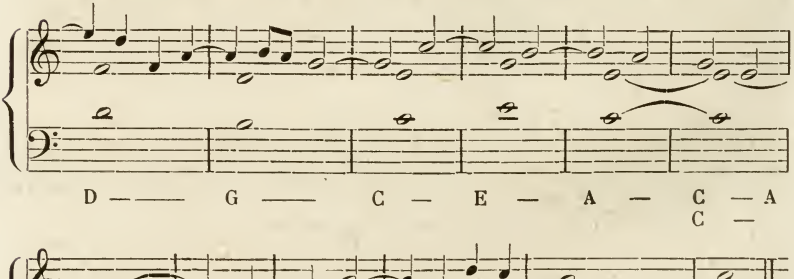
vierstimmig:

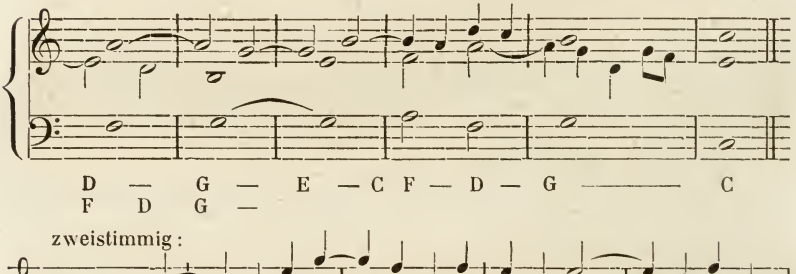




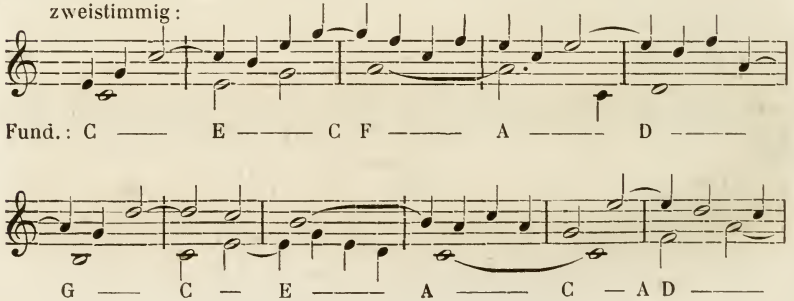

dreistimmig:

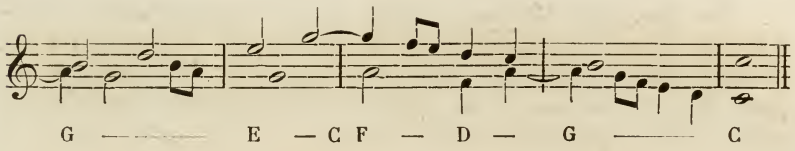



zweistimmig:






Es soll sich nun zeigen, ob die Leser nach den vorhergegangenen Regeln und Beispielen genug zu dem Folgenden vorbereitet sind.

§ 33.

Um Stoff zur Uebung im strengen Satze zu haben, nimmt man sich eine Choralmelodie, welche man nach Belieben im Sopran oder im Alt, im Tenor oder im Bass aufschreibt, und sucht die übrigen Stimmen nach Maassgabe der bisher gegebenen Regeln selbst dazu. Man nennt die gewählte Choralmelodie den festgestellten Gesang (Cantus firmus) und die dagegen zu setzenden Stimmen die Gegenharmonie (Contrapunkt).

Diese Uebungen theilt man in fünf Hauptgattungen ein.

I. Die erste Gattung verlangt, dass gegen jede Note der Choralmelodie nicht mehr als eine Note in der Gegenharmonie kommen soll; sie heisst deshalb diejenige Gegenharmonie, wo Note gegen Note zu setzen ist, und selbige muss durchaus reine Accorde haben (§ 13). Darum nimmt man anfangs in der Choralmelodie lauter Noten, die den ganzen Takt hindurch dauern. Wer sich diesen Bedingungen fügen will, wird einsehen, wie nothwendig er die Harmonieschritte von § 29 an bis hierher sammt den gegebenen Beispielen inne haben muss, und dass das, was dort vielleicht Willkühr schien, hier zur Nothwendigkeit wird.

II. Die zweite Gattung verlangt in der Gegenharmonie zwei Noten gegen eine Note der Choralmelodie, welches am leichtesten geschieht, wenn nach Gelegenheit und Bedarf bald diese, bald jene Begleitungsstimme die zwei Noten macht; schwieriger wird es, wenn immer eine Stimme mit zwei Noten fortfahren muss. Zu dieser Gattung rechnet man noch jene, wo drei Noten in der Begleitung gegen eine Note des Chorals zu setzen sind, und zwar, ob bald diese, bald jene Begleitungsstimme, oder immer nur eine und dieselbe Stimme die drei Noten zu nehmen hat. Mit Anfang eines jeden Taktes, wo auch die Choralnote beginnt, muss ein reiner Accord, und im zweistimmigen Satze ein consonirendes Intervall sein; auf die zweite oder dritte Zeit des Taktes kann ein consonirendes oder im Durchgange ein dissonirendes Intervall vorkommen (§ 14). Auch hier wird man den Nutzen der von § 29 an bis hierher gegebenen Beispiele verspüren.

III. Die dritte Gattung verlangt in der Gegenharmonie vier, seltener sechs Noten gegen eine Note des Chorals, und zwar auf die nämliche Weise wie zuvor. Auch hier muss also der Anfang eines jeden Taktes consonirend sein, und auf den schlechten Taktgliedern können Durchgänge angewendet werden.

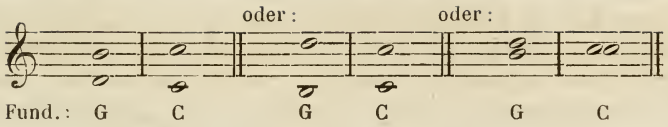
IV. Die vierte Gattung verlangt Bindungen in einer der Begleitungsstimmen, und zwar so, dass diese, ausser bei der ersten und letzten Note, nicht mit der Choralstimme zu gleicher Zeit eintritt, die Bindung mag nun consonirend oder dissonirend sein, in welchem letzteren Falle die Vorhalte angewendet werden (§ 15). Beispiele hierüber sind von § 29 an bis hierher zu finden. Uebrigens ist die Art der Bindung wie beim zweiten und dritten Beispiele in § 25 gemeint.

V. Die fünfte Gattung heisst die gemischte, wo in einer Begleitungsstimme bald zwei, bald drei und bald vier Noten gegen eine Note des Chorals vorkommen können, und wenn bei dem zweiten oder vierten Taktglied eines Allabreve-Taktes zwei Achtel genommen werden, so kommen auch fünf Noten gegen eine vor (§ 25); besonders aber werden Bindungen und Vorhalte angebracht, und zwar länger oder kürzer, wie in den Beispielen mit Vorhalten § 31 und § 32 zu sehen ist.

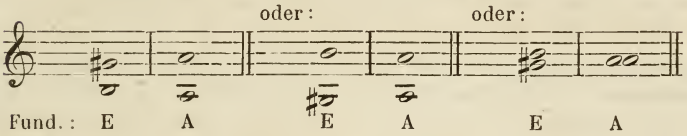
## § 34.

Was von der Melodie von § 2 bis § 9 gesagt wurde, gilt besonders für die Choralmelodie, mit der Bemerkung, dass vorzugsweise die leichteren Fortschreitungen für diese gebraucht werden, und dass die erlaubten schwierigeren Sprünge im Nothfall lieber für die Begleitungsstimmen zu gelten haben. Der Anfang in der Choralmelodie wird am besten mit der Tonica, d. h. mit der 1$^{ten}$ oder 8$^{ten}$ Stufe, gemacht, obgleich ausnahmsweise auch mit der Quint derselben, d. h. mit der 5$^{ten}$ Stufe, begonnen werden kann. Das Ende ist die Tonica und der vorletzte Ton ist gewöhnlich die Quint der Dominant, welche in die Tonica herab geht, nämlich die 2$^{te}$ Stufe in die 1$^{te}$, seltener die 9$^{te}$ Stufe in die 8$^{te}$; noch seltener ist die vorletzte Note des Chorals die Terz der Dominant, d. h. die 7$^{te}$ Stufe, welche in die 8$^{te}$ Stufe, als in die Octav der Tonica, hinauf geht. Hat die Choralmelodie als vorletzte Note die Quint der Dominant, so hat eine andere Stimme die Terz derselben, und so im Gegentheil. Diese beiden sind diejenigen, die mit ihrem Fortschreiten in die Tonica dem Schlusse die eigentliche Form geben; darum werden im zweistimmigen strengen Satze nur diese Fortschreitungen zum Schlusse gebraucht. Z. B.

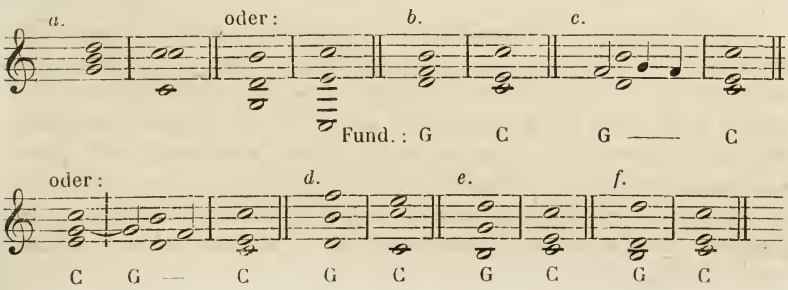
in C dur:



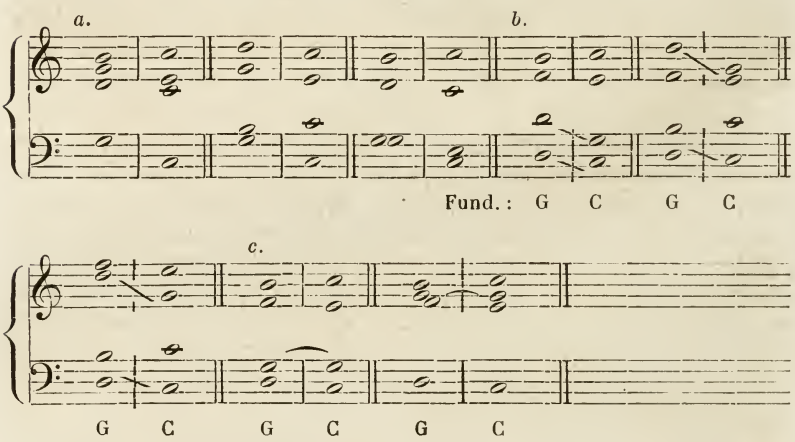

in A moll:



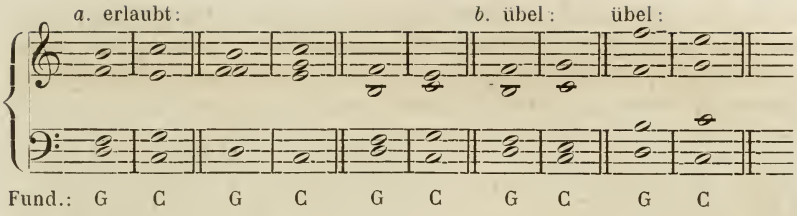

Beim dreistimmigen Satze wird, wenn der Choral in einer der oberen Stimmen ist, im Bass als vorletzter Ton die Dominant genommen, welche in die Tonica springt (*a.*). Ist aber der Choral im Bass, wo die vorletzte Note gewöhnlich die Quint der Dominant ist, welche um eine Stufe in die Tonica fällt, so bekommt die oberste Stimme zugleich die Terz der Dominant, welche um eine Stufe in die Octav der Tonica steigt; die mittlere Stimme kann aber hierbei nicht die Dominant selbst nehmen, weil sonst ein Quartsextaccord entstände, welcher im strengen Satze nicht als wesentlich gilt, sondern man nimmt dafür die Sept der Dominant, welche bei abwesendem Fundamente nicht also erscheint, und geht dann um eine Stufe abwärts in die Terz der Tonica (*b.*). Durchgehend oder als Vorhalt könnte der Quartsextaccord hierbei wohl erlaubt werden (*c.*). Die obere und mittlere Stimme können wohl ihre Verrichtung vertauschen, aber die Wirkung des Schlusses ist matt (*d.*). Hat aber der Bass im Choral ausserordentlicherweise die Terz der Dominant als vorletzten Ton, welcher sodann zu steigen hat, so bekommt die oberste Stimme die Quint der Dominant, welche dann zu fallen hat, und die mittlere Stimme nimmt entweder die Octav der Dominant, welche dann einen Terzsprung abwärts in die Terz der Tonica macht (*e.*), oder sie nimmt auch die Quint der Dominant, welche um eine Stufe in die Terz der Tonica steigt (*f.*). Z. B. in C dur:



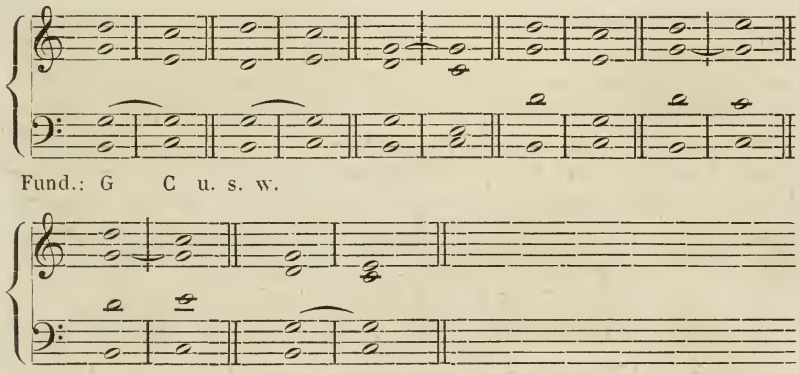
Beim vierstimmigen Satze wird, wenn eine der oberen Stimmen den Choral hat, im Basse als vorletzter und letzter Ton die Dominant und Tonica genommen (*a.*). Hat aber der Bass den Choral und als vorletzte Note die Quint der Dominant, welche in die Tonica herab geht, so verfahren zwei andere Stimmen so, wie im ähnlichen Falle beim dreistimmigen Satze; die noch übrige vierte Stimme ist nun, da sie die Dominant nicht nehmen soll, weil diese die Quart zum Bass bildet, und da sie ferner nicht mehr die Terz der Dominant nehmen kann, weil diese als Leitton nicht verdoppelt werden darf, in Verlegenheit: es bleibt deshalb für sie nur übrig, die Quint der Dominant zu verdoppeln, das heisst hier: die Octav des Basses zu nehmen; aber auch hier findet sich die Schwierigkeit, dass dieser Quint der Dominant kein richtiger Weg übrig bleibt, indem, wenn sie steigt, die Terz des letzten Accordes verdoppelt werden und dafür die Quint der Tonica ausbleiben müsste. Nach dem Beispiele der Alten bleibt also nur übrig, diese Quint der Dominant in die Quint der Tonica springen zu lassen, und die dadurch mit dem Bass vorkommende verdeckte Quint sich zu erlauben (*b.*). Der freie Satz bei *c.* ist hierin im Vortheil. Z. B. in C dur:




Da die Sept bei abwesendem Fundamente nicht als solche gefühlt wird, so lässt man sie auch wohl in zwei Stimmen hören, und lässt eine davon in die Quint der Tonica steigen, während die andere richtig in die Terz der Tonica herab geht (*a.*); nur muss die steigende Sept nicht oberhalb der steigenden Terz sein, weil sonst zwei Quinten herauskämen (*b.*). Obgleich auch der erste Fall nicht tadellos ist, so wird man im Nothfalle froh sein, sich dieser Freiheit bedienen zu dürfen, wenn man einen strengen Satz im Sinne der Alten bilden will. Z. B.

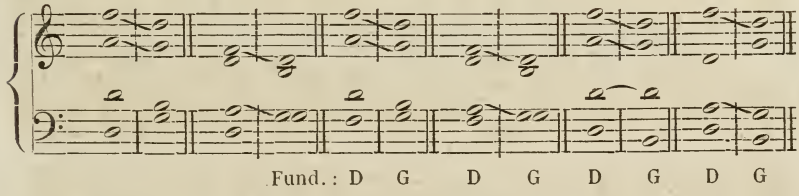



Hat aber der Bass ausserordentlicherweise im Choral die Terz der Dominant als vorletzten Ton, welcher dann in die Tonica steigt, so wird die Dominant selbst in einer der oberen Stimmen anzubringen sein, und es finden sich darüber folgende brauchbare Sätze:



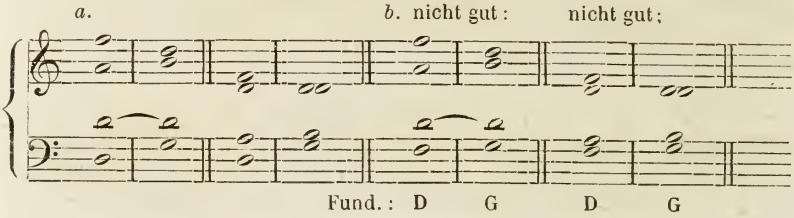

§ 35.

Eine besondere Freiheit wird nöthig, wenn die Oberstimme den Choral hat und von der Terz der 2ten Stufe in die Quint der Dominant herab springen soll; denn da die Quint der 2ten Stufe in die Octav der Dominant herab zu gehen verlangt, so sind verdeckte Quinten unvermeidlich, wie man in folgenden Beispielen sehen kann.

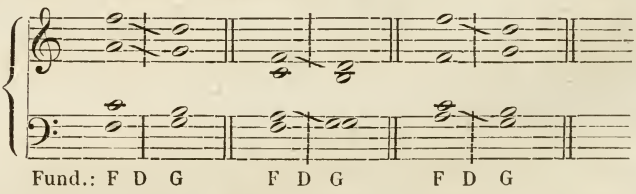



Wenn man, um die verdeckten Quinten zu vermeiden, die Quint der 2ten Stufe in die Terz der Dominant steigen lässt, so sollte eigentlich die Terz der 2ten Stufe als Sept der Dominant bleiben, welches aber im strengen Satze nicht angeht, da hier der Septaccord nicht

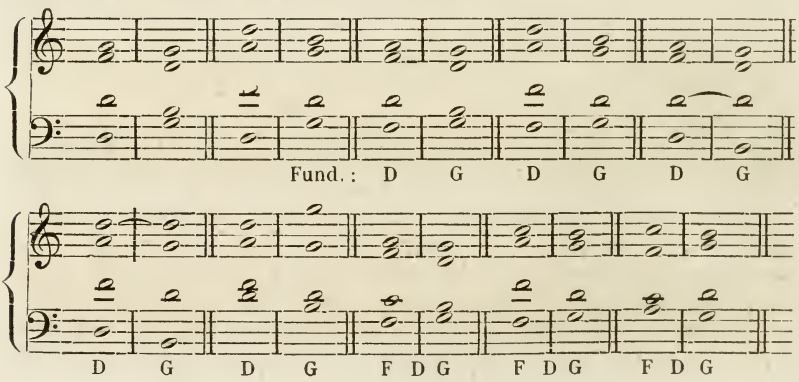
unter die wesentlichen Accorde gerechnet wird. Es bleiben daher nur die beiden Beispiele bei *a.* als untadelhaft, denn bei den zwei nächsten bei *b.* finden sich zwei grosse Terzen in gerader Bewegung, die ebenfalls bei den Alten als Fehler erklärt wurden.




Ganz unvermeidlich werden bei dieser Bedingung die verdeckten Quinten, wenn der Sopran die Octav der Unterdominant hat und von da in die Quint der Oberdominant herab springen soll, denn das verbindende Zwischenfundament lässt den unhörbaren Septaccord der 2ten Stufe erkennen, wonach die Sept und die unreine Quint in die Terz und Octav der Dominant abwärts zu gehen haben, wie in folgenden Beispielen in C dur zu sehen ist, wo im letzteren sogar zwischen dem Sopran und Bass, als den vernehmbarsten Stimmen, verdeckte Quinten entstehen.




Dass die verdeckten Quinten leicht vermieden werden können, wenn die erwähnte Choral-Fortschreitung des Soprans in den Alt oder Tenor verlegt wird, zeigen folgende Beispiele:

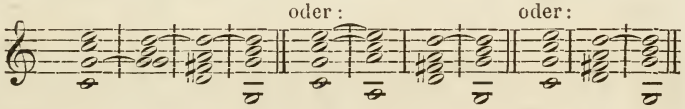


Gerade bei Erwähnung dieser Freiheiten darf Folgendes nicht unerwogen bleiben: Was man auch gegen den strengen Satz einwenden mag, dass er nämlich zwar wenige äusserliche, doch genug verdeckte Freiheiten in sich enthalte, und dass er gerade dadurch, dass er den Gebrauch der Quartsextaccorde und der Septaccorde und ihrer Umkehrungen auf Durchgänge und Vorhalte beschränkt, sich oft der natürlichen Verbindung beraube: so kann man ihm dennoch den ernsten, würdigen und gar oft erhabenen Charakter nicht wegläugnen.

§ 36.

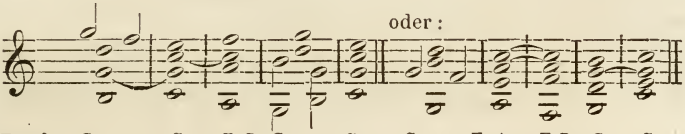
Die Tonwechslungen im strengen Satze werden auf diatonische Weise gemacht, wie im dritten Theile der »richtigen Folge der Grundharmonien«, welcher von der diatonischen Tonwechslung handelt, gezeigt wurde. Da übrigens dort auch Septaccorde als wesentliche Accorde vorkamen, so sollen hier noch einige Beispiele, welche gänzlich dem strengen Satze entsprechen, mit beigefügtem Fundamente folgen.

Von C dur nach G dur:



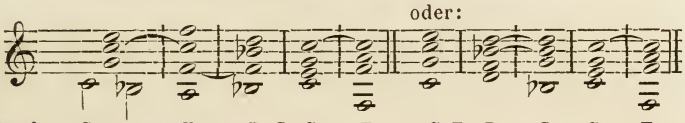

Fundament: C G D G C A D G C A D G
Stufen in G dur: IV I V I IV II V I IV II V I

Von G dur nach C dur:



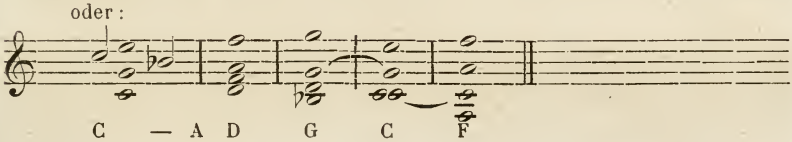

Fund.: G — C F D G — C G — E A F D G C
Stufen in C dur: V — I IV II V — I V — III VI IV II V I

Von C dur nach F dur:



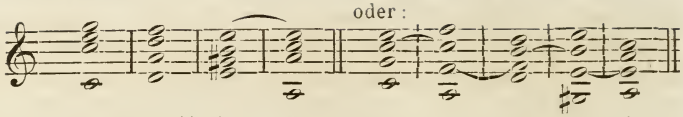

Fund.: C — F B G C F C F B G C F
Stufen in F dur: V — I IV II V I V I IV II V I

oder:

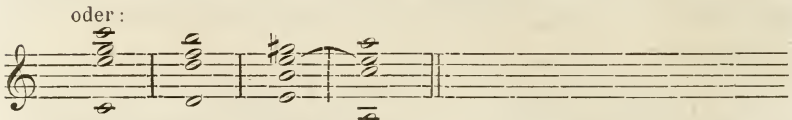


C — A D G C F
V — III VI II V I

Von C dur nach A moll:

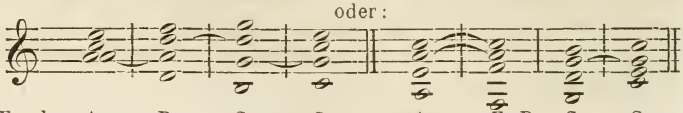



Fund.: C A D H E A C F H E A
Stufen in A moll: III I IV II V I III VI II V I

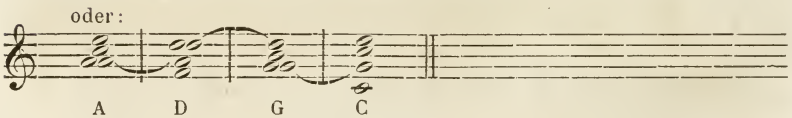



C F H E A
III VI II V I

Von A moll nach C dur:

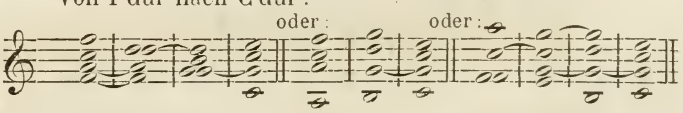



Fund.: A D G C A F D G C
Stufen in C dur: VI II V I VI IV II V I



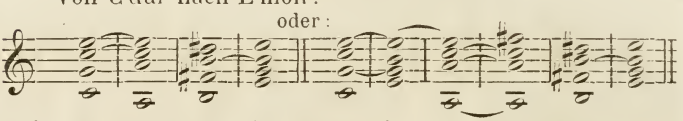

A D G C
VI II V I

Von F dur nach C dur:

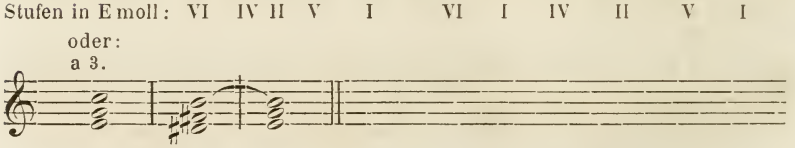



Fund.: F D G C F D G C F C G C
Stufen in C dur: IV II V I IV II V I IV I V I

Von C dur nach E moll:

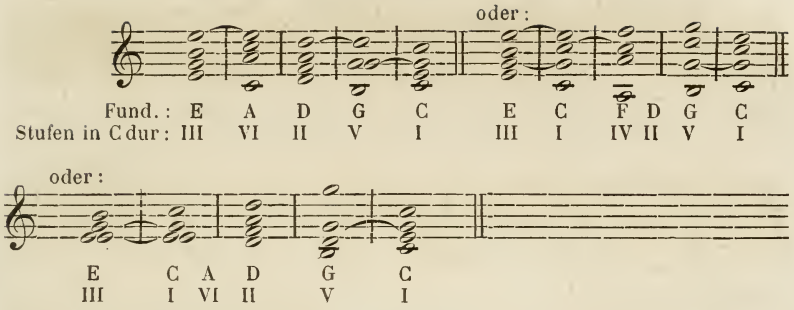



Fund.: C A Fis H E C E A Fis H E
Stufen in E moll: VI IV II V I VI I IV II V I

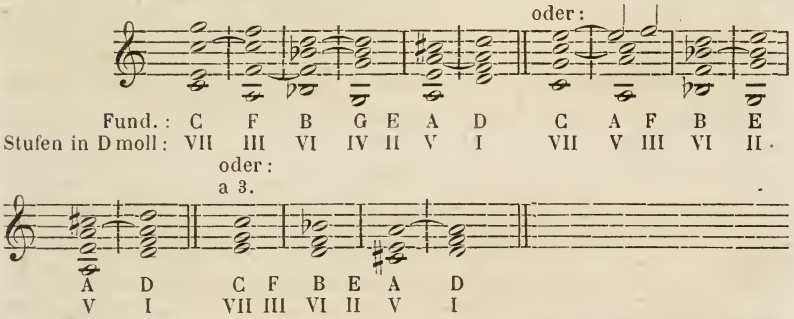



C Fis H E
VI II V I

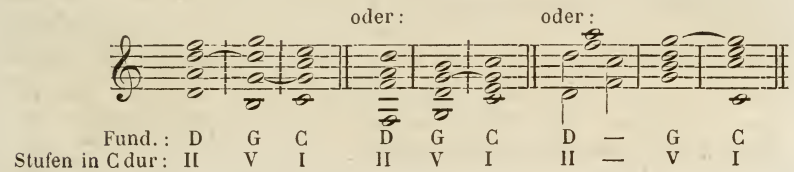
Von E moll nach C dur:




Von C dur nach D moll:



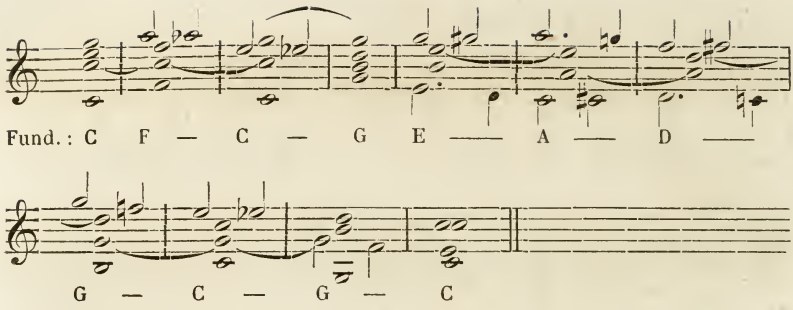

Von D moll nach C dur:




Nach diesen Mustern werden die Leser die ähnlichen Uebergänge selbst zu machen im Stande sein. Zu bemerken ist jedoch, dass die in diesem Paragraphen gegebenen Beispiele für die vier gewöhnlichen Singstimmen zu hoch wären, und dass sie daher für solche vielmals transponirt werden müssen.

## § 37.

Die chromatischen Fortschreitungen, die ohnehin selten im strengen Satze sind, beschränken sich hier in der Harmonie darauf, dass die grossen Terzen des Fundamentes zu kleinen und die kleinen zu grossen, und zwar in einer und derselben Stimme, umgeändert werden, um als Durchgänge zu dienen. Ein Beispiel mag hinlänglich sein:




Dass hierbei ein sehr langsames Zeitmaass gemeint ist, wenn die Würde nicht ganz verloren gehen soll, versteht sich wohl von selbst. Das ganze Beispiel könnte für die vier gewöhnlichen Stimmen entweder um eine Octav tiefer gesetzt, oder wenigstens um eine Quart tiefer transponirt werden; denn wie es da steht, würde es nur für zwei Soprane und zwei Altstimmen passen.

## § 38.

Nach allem Bisherigen wird es den Lesern überlassen, zu einem gegebenen Choral die übrigen Stimmen nach den gegebenen Grundsätzen zu setzen, und zwar muss es so versucht werden, dass der Choral im Sopran, im Alt, im Tenor oder im Bass ist. Fernere Beispiele zu geben wäre unnöthig, da die bisherigen sammt den dabei vorkommenden Grundsätzen ohnehin alles Nöthige enthalten, und weil jeder besondere Fall doch dem Ermessen des Tonsetzers anheim fällt. Der Lehrer könnte von nun an nichts thun, als darüber zu wachen, wie die gegebenen Regeln vom Schüler befolgt werden. Wer sich ganz befestigen will, soll die Gattungen der Choralbegleitung zwei-, drei- und vierstimmig durchmachen.

## § 39.

Nicht immer verbindet man unter dem Ausdruck »strenger Satz« den bisher gegebenen engen Begriff, denn auch die Fälle, wenn die Quartsextaccorde, die Septaccorde nebst ihren Verwechslungen mit gehöriger Vorbereitung und Auflösung gebraucht werden, wenn ferner auch die Dissonanzen eine Verzögerung der Auflösung bekommen, kurz, wenn Alles, was bei Abhandlung der »richtigen Folge der Grundharmonien« festgestellt wurde, angewendet wird, will man noch dazu gerechnet wissen. Man möge sich aber erinnern, dass diese Vermehrung der Hülfsmittel von den Alten schon zum freien Satze gerechnet wurde, obwohl auch da noch feste Regeln anzuwenden sind.

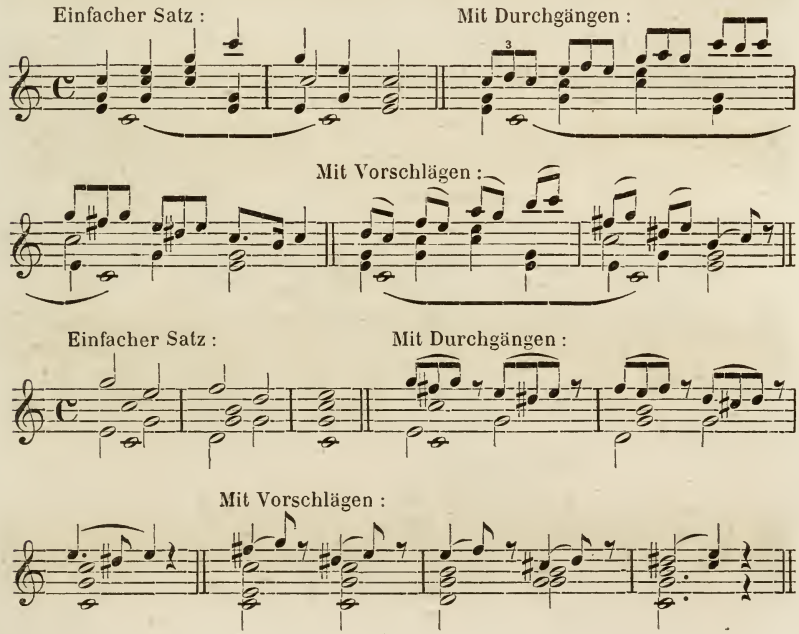
Andere wollen unter dem Ausdruck »strenger Satz« nur den doppelten Contrapunkt, den Canon und die Fuge verstanden wissen, weil da sehr strenge Gesetze befolgt werden müssen. Nun sind aber diese schon künstliche Formen, die oft bei weitem verwickelter sind, als jene, welche in diesem Werke als strenger Satz bezeichnet wurden. (Siehe *Marpurg's* Abhandlung von der Fuge. Neu bearbeitet von *Simon Sechter*.)

## § 40.

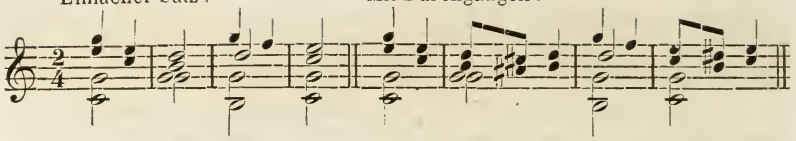
## Etwas Weniges vom freien Satze.

Wenn der freie Satz Abweichungen von der richtigen Anwendung der melodischen Fortschreitungen enthält, so muss diejenige Art der Freiheit am besten sein, die sich noch am engsten an die richtigen Fortschreitungen anschmiegt.

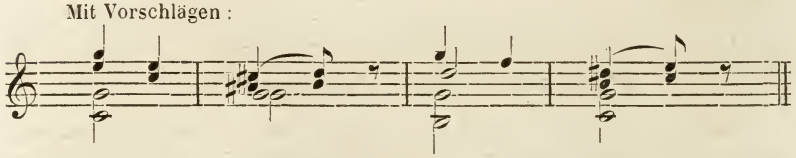
Fortschreitende und zurückkehrende Durchgänge, so wie Vorhalte wurden sogar beim »strengen Satze«, noch mehr aber bei der »richtigen Folge der Grundharmonien« gebraucht; aus diesen aber lassen sich die Vorschläge herleiten, die einen Hauptzweig des freien Satzes ausmachen. Die Vorschläge sind also unvorbereitete Dissonanzen, die in einem strengeren Satze entweder als Durchgänge oder als Vorhalte vorkommen könnten, wie folgende Gegenüberstellungen zeigen werden.



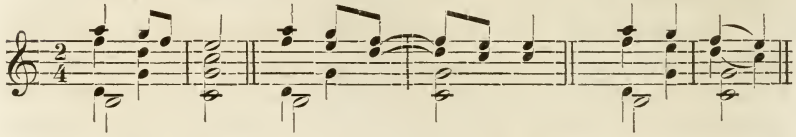
Einfacher Satz : Mit Durchgängen :



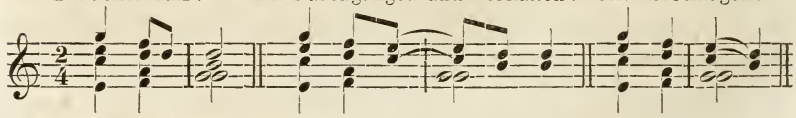
Mit Vorschlägen :



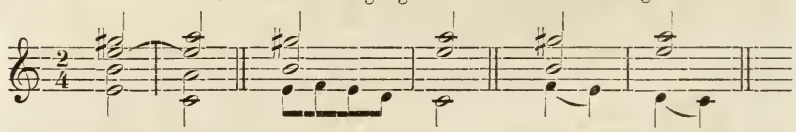
Einfacher Satz : Mit Durchgängen und Vorhalten : Mit Vorschlägen :



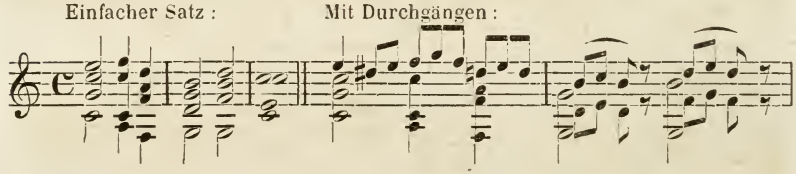
Einfacher Satz : Mit Durchgängen und Vorhalten : Mit Vorschlägen :



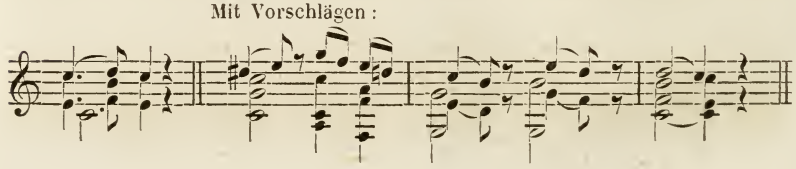
Einfacher Satz : Mit Durchgängen : Mit Vorschlägen :



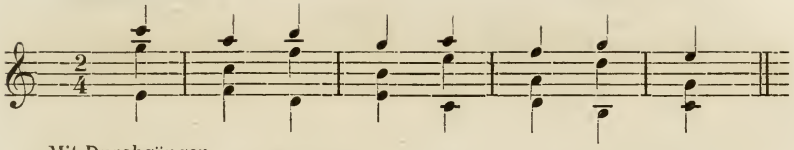
Einfacher Satz : Mit Durchgängen :



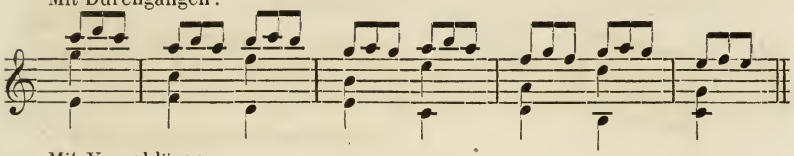
Mit Vorschlägen :



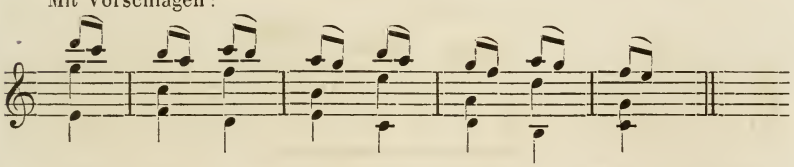
Einfacher Satz :



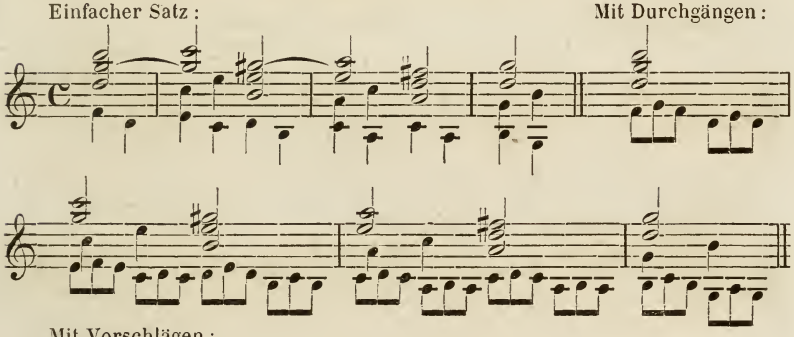
Mit Durchgängen :



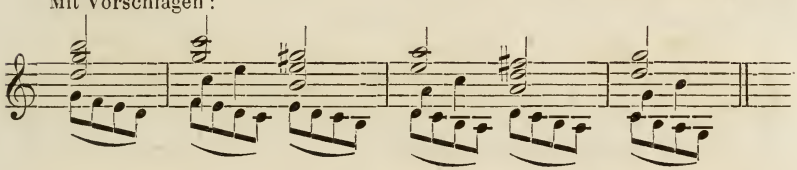
Mit Vorschlägen :



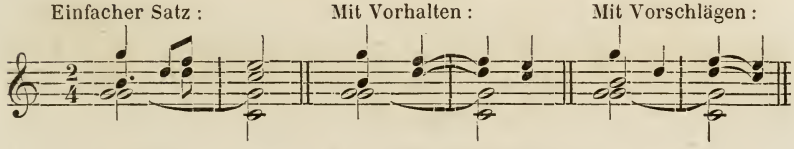
Einfacher Satz : Mit Durchgängen :



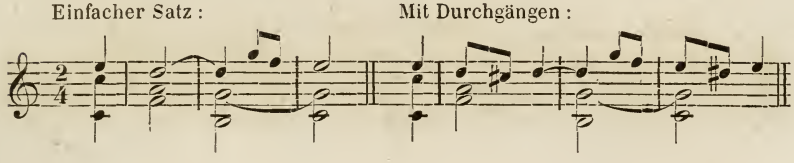
Mit Vorschlägen :

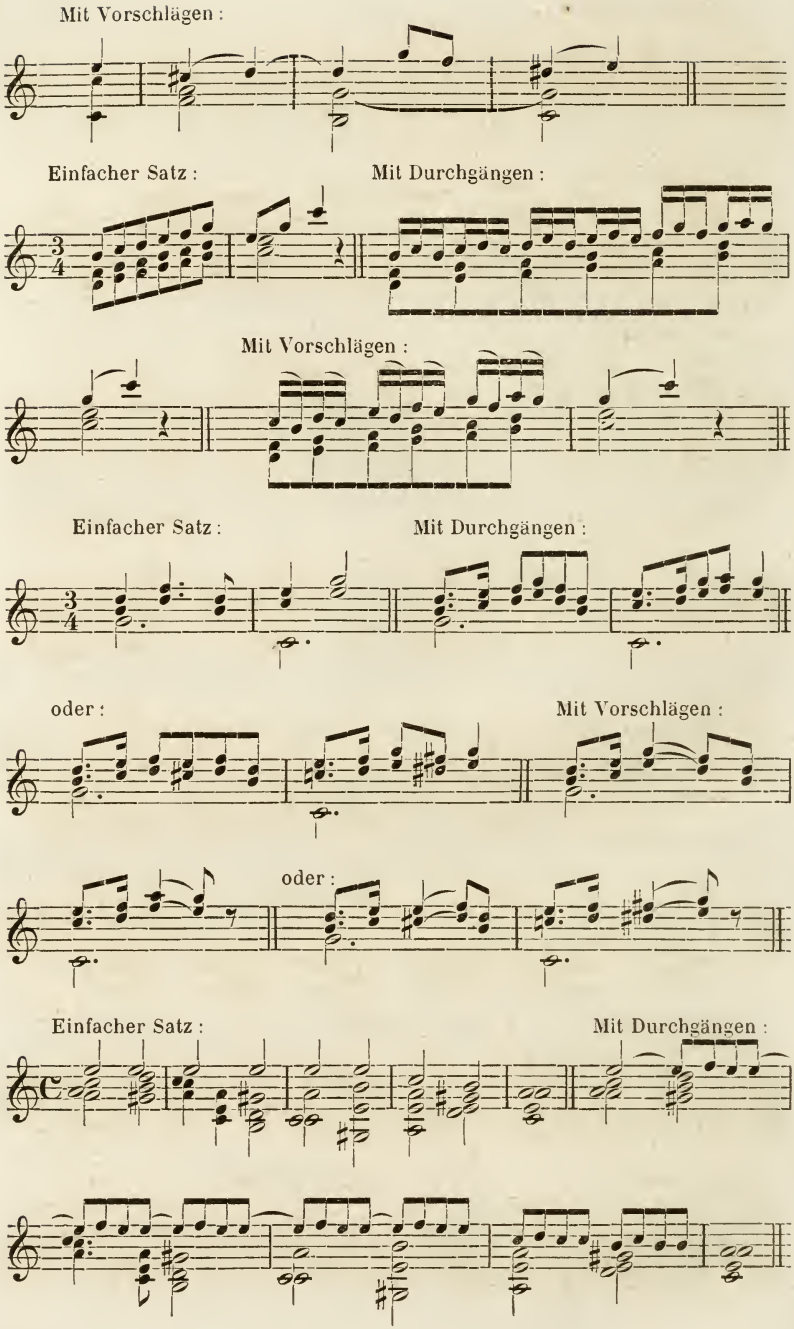


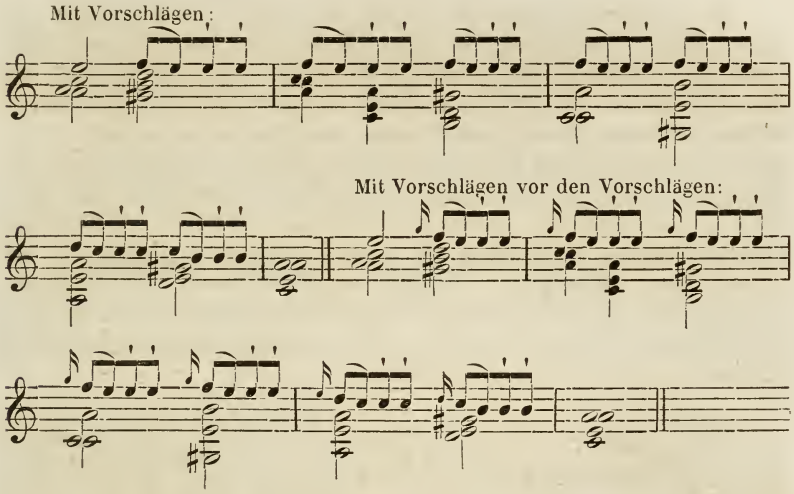
Einfacher Satz : Mit Vorhalten : Mit Vorschlägen :



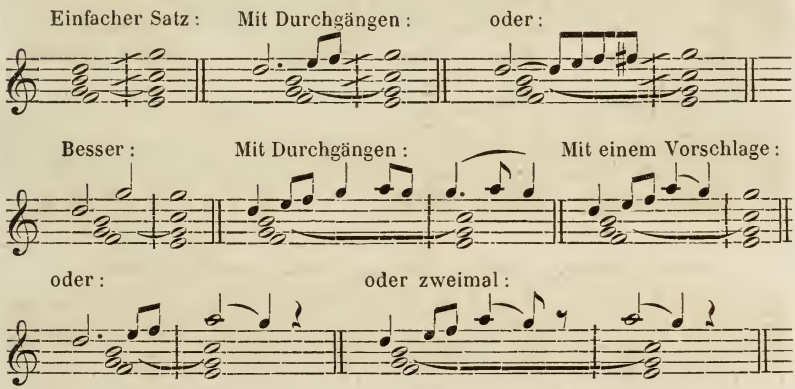
Einfacher Satz : Mit Durchgängen :




Mit Vorschlägen :
Einfacher Satz :
Mit Durchgängen :
Mit Vorschlägen :
Einfacher Satz :
Mit Durchgängen :
oder :
Mit Vorschlägen :
oder :
Einfacher Satz :
Mit Durchgängen :

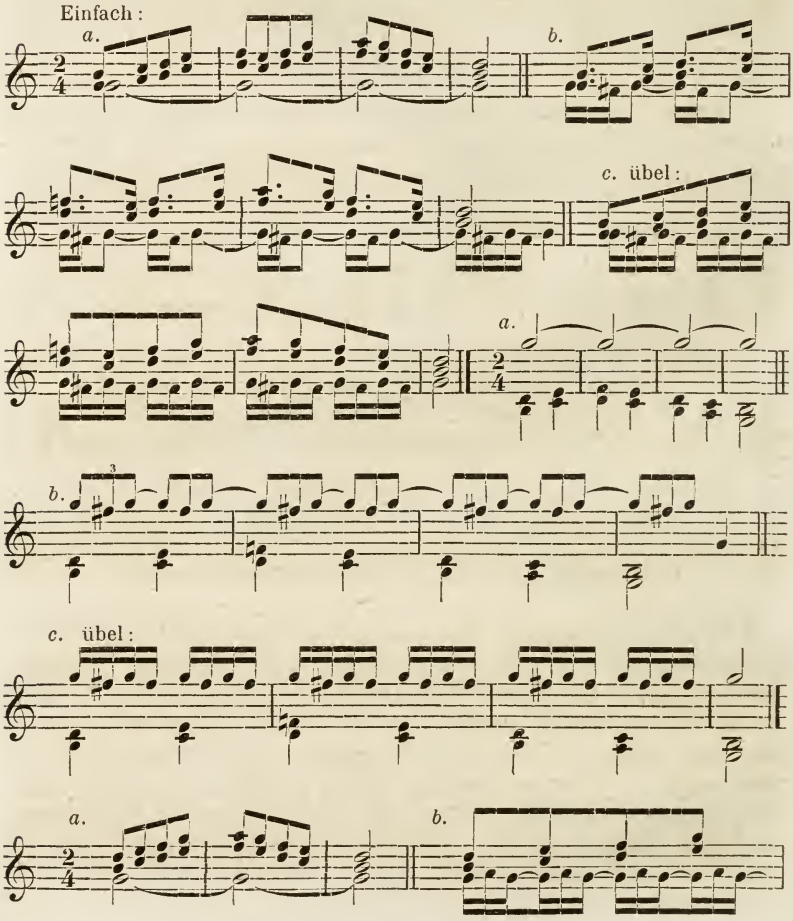


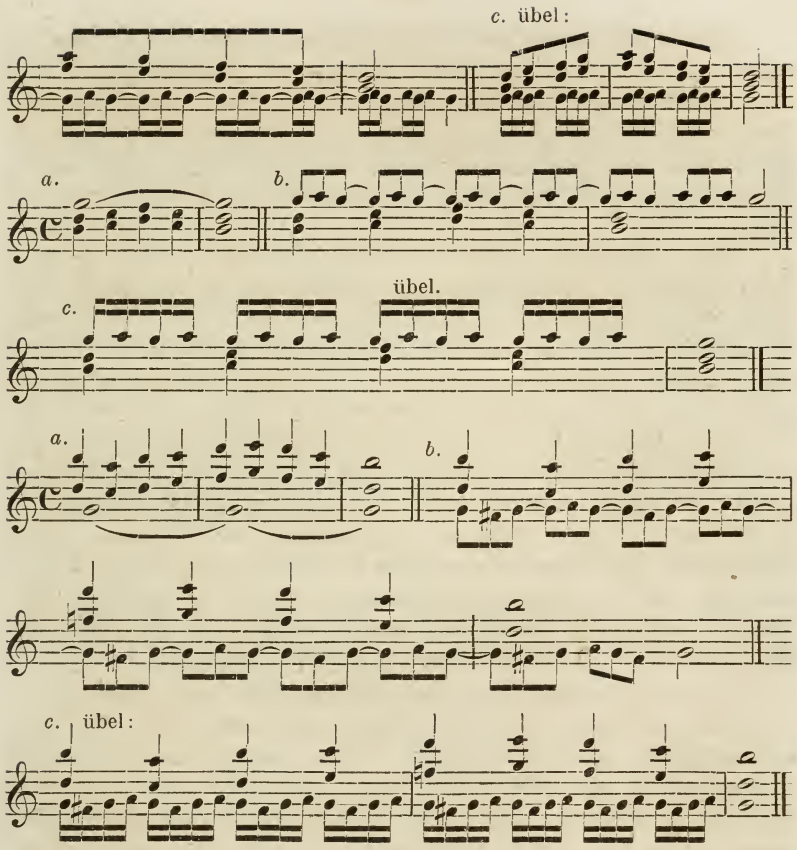

Wenn der einfache Satz verdeckte Quinten enthält, so kommen mittelst der Durchgänge offenbare Quinten heraus, wie in folgendem Falle, welcher den Lesern schon oft zu Ohren gekommen sein mag:




Es wäre überflüssig, die Leser im Einzelnen darauf aufmerksam zu machen, inwiefern die Abweichungen im freien Satze die im reinen Satze gegebenen Regeln überschreiten; aber so viel scheint nöthig zu bemerken, dass Diejenigen, welche nur den freien Satz gewohnt sind und daher im Recht zu sein glauben, über die Regeln des reinen Satzes die Nase rümpfen zu dürfen, nachdem sie die hier gegebene Gegenüberstellung der einfachen Sätze gegen die Verzierungen gehörig betrachtet haben, einsehen werden, dass denn doch der reine Satz den Grund abgeben müsse, wenn der freie Satz etwas taugen soll.

Da es ohnehin nicht der Zweck sein kann, in das Ganze des freien Satzes einzugehen, so möge genug sein, noch folgende Beispiele im einfachen und verzierten Zustande zu betrachten. In den einfachen Sätzen ist nämlich in einer Stimme ein Ton länger auszuhalten, während die anderen Stimmen stufenweise fortschreiten (*a.*), und in den verzierten Sätzen macht die Stimme, welche ihren Ton aushalten soll, zurückkehrende Durchgänge, welche das erste Mal, bei *b.*, keine Störung verursachen, weil sie in der Zwischenzeit des augenblicklichen Stillstehens der anderen Stimmen geschehen, bei *c.* aber Veranlassung zu verschiedenen Unannehmlichkeiten geben, welche selbst bei der Schnelligkeit eines Trillers nicht gemildert werden können. Die Fehler hierbei sind so sichtbar und merklich, dass dieselben keiner Erklärung bedürfen.






§ 41.

## Begründung des doppelten Contrapunktes.

In den allgemeinen musikalischen Regeln, welche bei der »richtigen Folge der Grundharmonien« aufgestellt und erörtert wurden, ist schon alles das enthalten, was in den sieben Gattungen des doppelten Contrapunktes vorkommen kann; es kommt hierbei noch in Betracht, wie bei jeder einzelnen Gattung die Intervalle zu behandeln sind. In den folgenden vier Darstellungen wird man sehen, dass die einzelnen Intervalle sieben Deutungen bekommen können.

Erstens nehme man eine Terz oder Sext, z. B. $\bar{c}$ und $\bar{e}$, oder $c$ und $e$. Diese zwei Töne machen zum Fundamente *C* die Octav und Terz; zum Fundamente *A* die Terz und Quint; zum Fundamente *F* die Quint und Sept; zum Fundamente *D* die Sept und Non; zum Fundamente *H* die Non und Undez; zum Fundamente *G* die Undez und Tredez; und zum Fundamente *E* die Tredez und Octav.

Zweitens nehme man eine Quart oder Quint, z. B. $\bar{c}$ und $g$, oder $\bar{c}$ und $\bar{g}$. Diese zwei Töne machen zum Fundamente $C$ eine Octav und Quint; zum Fundamente $A$ eine Terz und Sept; zum Fundamente $F$ eine Quint und Non; zum Fundamente $D$ eine Sept und Undez; zum Fundamente $H$ eine Non und Tredez; zum Fundamente $G$ eine Undez und Octav; zum Fundamente $E$ eine Tredez und Terz.

Drittens nehme man eine Secund oder Sept, z. B. $f-g$, oder $\bar{f}-g$. Diese zwei Töne machen zum Fundamente $C$ eine Undez und Quint; zum Fundamente $A$ eine Tredez und Sept. Zum Fundamente $F$ machen sie eine Octav und Non; weil aber diese letztere als Vorhalt nicht so nahe an der Octav sein darf, so nimmt man entweder $f-\bar{g}$, oder $F-g$, um die gehörige Entfernung zu haben, oder man gebraucht $g$ als Durchgang. Zum Fundamente $D$ machen sie eine Terz und Undez; weil aber auch diese nicht so nahe zusammenkommen dürfen, so nimmt man entweder $f-\bar{g}$, oder $F-g$, um die gehörige Entfernung zu haben, oder man gebraucht $g$ als Durchgang. Zum Fundamente $B$ machen sie eine Quint und Tredez, darum nimmt man entweder, um die gehörige Entfernung zu haben, $f-\bar{g}$, oder $F-g$, oder man gebraucht $g$ als Durchgang. Zum Fundamente $G$ machen sie die Sept und Octav; zum Fundamente $E$ die Non und Terz.

Viertens nehme man einen Einklang oder eine Octav, z. B. $\bar{e}-\bar{e}$, oder $e-\bar{e}$. Diese zwei Töne machen zum Fundamente $C$ die verdoppelte Terz; zum Fundamente $A$ eine verdoppelte Quint; zum Fundamente $F$ eine verdoppelte Sept, welche bei verschwiegenem Fundamente geduldet werden kann, weil eine davon unregelmässigerweise steigen darf; zum Fundamente $D$ eine verdoppelte Non, wovon beide nur durchgehend vorkommen können; zum Fundamente $H$ eine verdoppelte Undez, wovon abermals beide nur durchgehend vorkommen dürfen; zum Fundamente $G$ eine verdoppelte Tredez, abermals beide nur durchgehend; zum Fundamente $E$ die verdoppelte Octav.

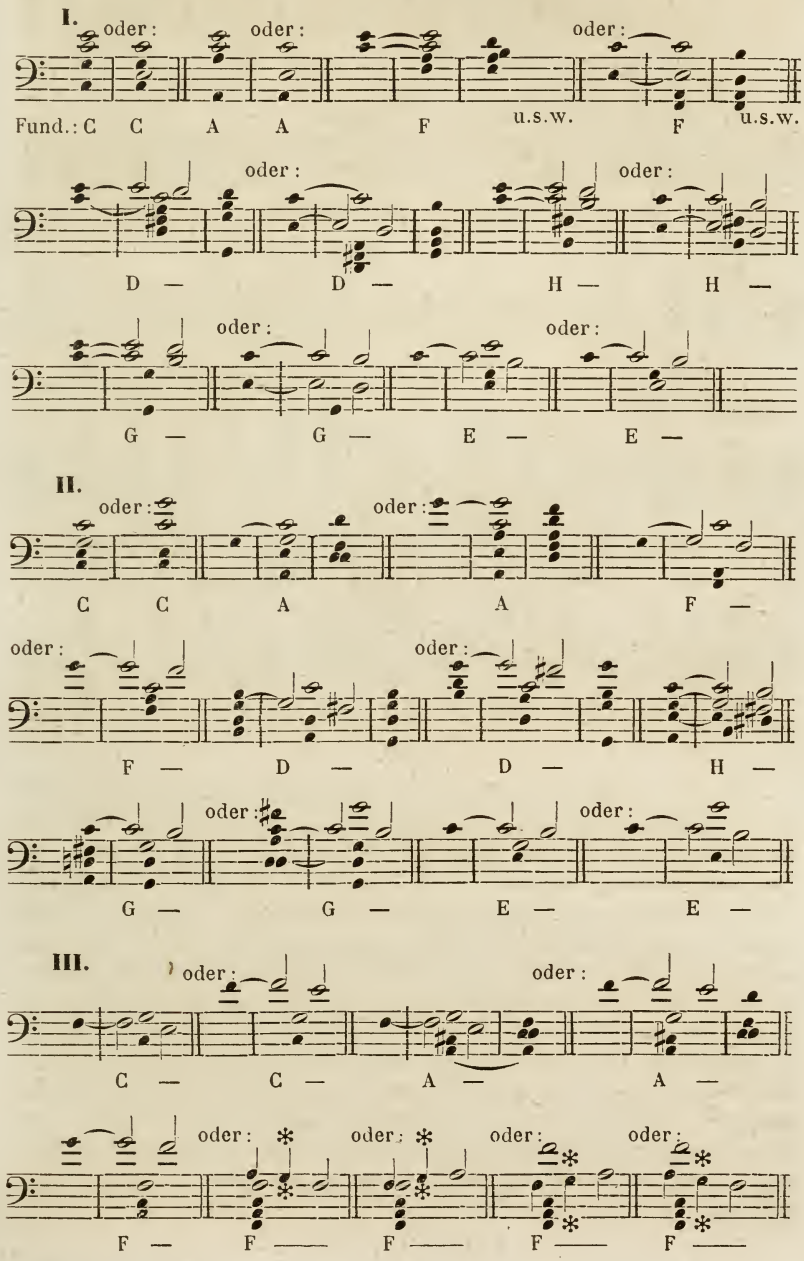
Man ersieht daraus, dass es nur auf dem Fundamente beruht, ob etwas als Consonanz oder als Dissonanz zu betrachten ist.

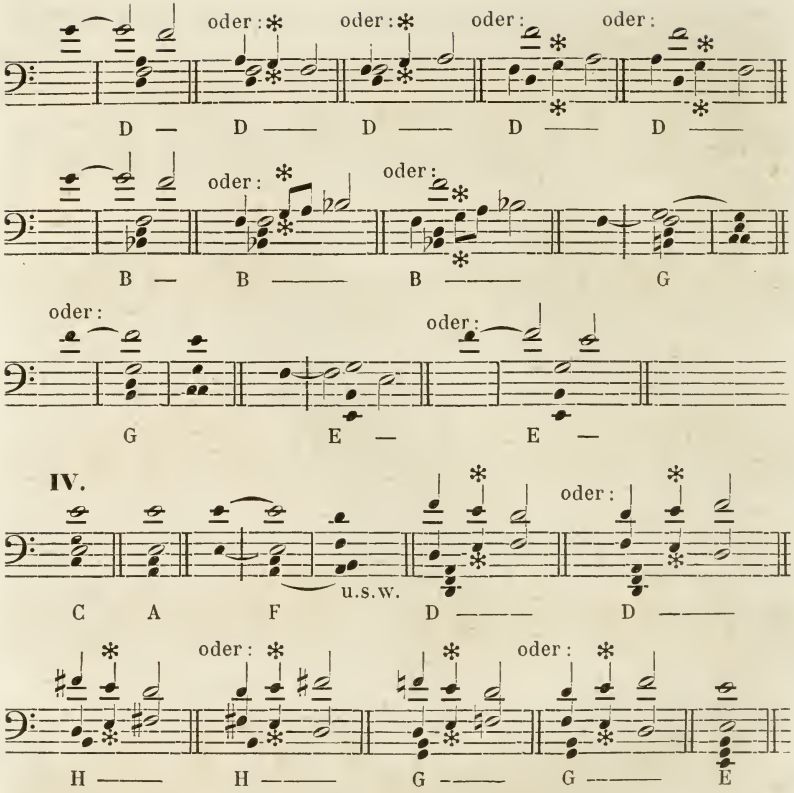
Um gehörig verstanden zu werden, folgen hier über die vorstehenden vier Untersuchungen die nöthigen Beispiele.

Zur Erklärung derselben diene noch Folgendes:

Die ganzen und halben Noten enthalten die oben genannten Verhältnisse gegen das unten mit Buchstaben bezeichnete Fundament; die Notenpunkte vorher und nachher bedeuten die nöthigen Vorbereitungen und Auflösungen der Dissonanzen; die Notenpunkte, welche mit den ganzen und halben Noten zugleich kommen, gehören zur Ergänzung des jedesmaligen Accordes. Wo die fraglichen Verhältnisse nur im Durchgange vorkommen, können sie nicht mit halben

Noten bezeichnet werden; daher sind sie in solchen Fällen mit zwei Sternchen angezeigt.






§ 42.

Es giebt musikalische Sätze, in welchen der strenge und freie Styl so gemischt ist, dass der strenge die Oberhand hat und der freie nur durchschimmert. Für die Leser des Bisherigen wird es gut sein, die Compositionen von Sebastian Bach, von Friedrich Händel, von Mozart und von Joseph und Michael Haydn zu studiren, nachdem sie den Grund, worauf diese Meister bauten, kennen gelernt haben. Von Compositionen, in denen die strenge und freie Schreibart so gemischt ist, dass die freie die Oberhand behält und die strenge nur durchschimmert, finden sich in der neuernZeit mehrere nicht zu verachtende Beispiele. Es finden sich aber auch mehrere Compositionen, wo der freie Styl so sehr vorherrschend ist, dass der strenge ganz in den Hintergrund gedrängt ist. Zum Verstehen dieser letzten Gattung wäre es unnöthig, eine Anweisung zu geben, denn theils ist im Fundamente wenig Abwechslung, theils ist in der Folge der Fundamente selbst keine gehörige Ordnung.

# Vierter Theil.

## Vom doppelten Contrapunkte.

# EINLEITUNG.

Wer die Vortheile des doppelten Contrapunktes kennt, wird sich dadurch, dass öfters der einfache — sei es zur Ergänzung oder zur Herbeiführung eines ordentlichen Schlusses — zu Hülfe genommen werden muss, in der Werthschätzung des ersteren nicht irre machen lassen.

Dass man den allgemeinen musikalischen Gesetzen dabei nicht entgehen kann, zeigt sich erst dann vollkommen, wenn man alle möglichen Fälle durchgeht. In dieser Abhandlung zeigen sich die Verhältnisse der Intervalle zu einander in den verschiedensten Umständen, und doch wird das allgemeine musikalische Gesetz, die Dissonanzen gehörig vorzubereiten und aufzulösen, oder nur im Durchgange anzubringen, überall befolgt werden.

Damit man diesen Gegenstand mit den Harmonieschritten, welche in der ersten Abtheilung dieses Werkes abgehandelt wurden, in Verbindung bringen könne, sind, so oft als nöthig, die Fundamente beigesetzt worden, gegen deren Folge keine anderen Freiheiten vorkommen, als solche, die auch im strengen Satze einheimisch sind.

Die Aehnlichkeit vieler Beispiele zeigt am deutlichsten, dass das allgemeine musikalische Gesetz auch bei den schwierigsten Umständen zu beobachten ist.

Wer diese Abhandlung mit Nutzen lesen will, suche vor allem die drei ersten Paragraphe gut zu verstehen, dann wird ihm alles Uebrige keine besondere Schwierigkeit mehr machen.

Uebrigens ist von den Lesern zu erwarten, dass sie in den Forderungen an den doppelten Contrapunkt nicht zu unbescheiden sein werden. Obgleich er viel leistet, so kann er doch nicht alles leisten. Dass er dem Gefühle schädlich sein soll, ist ein albernes Vorurtheil.

§ 1.

## Vom doppelten Contrapunkte überhaupt.

Der doppelte Contrapunkt ist seinem Grundbegriffe nach ein zweistimmiger Satz, welcher der Umkehrung fähig ist, nämlich dass die tiefere Stimme zur höheren und die höhere zur tieferen werden kann. Die Bestimmung, um wie viel höher oder tiefer die Stimmen umgekehrt werden sollen, giebt die verschiedenen Gattungen desselben.

In der allgemeinen Harmonielehre, dargestellt in der »richtigen Folge der Grundharmonien«, kommt alles dasjenige im Allgemeinen vor, was beim einfachen und doppelten Contrapunkte, zu bestimmten Zwecken, gesondert vorkommt.

Der einfache sondert sich in den strengen und freieren, wovon bereits gehandelt wurde. Bei dem strengen Satze musste der Gebrauch der Dissonanzen möglichst beschränkt werden, welcher im freien einen viel ausgedehnteren Wirkungskreis bekommen kann, wenn sie nur entweder durchgehend, oder gehörig vorbereitet und aufgelöset, oder endlich als Vorschläge behandelt werden.

Die verschiedenen Gattungen des doppelten Contrapunktes, bei welchen die verschiedene Deutung der Intervalle unter verschiedenen Umständen die Hauptsache ausmacht, schliessen die Dissonanzen nicht aus, wenn sie nur wie in der allgemeinen Harmonielehre behandelt werden. Dafür werden die Consonanzen nach Umständen ihre Freiheit verlieren, wenn sie in der Umkehrung zu Dissonanzen oder zu unbefriedigenden Consonanzen werden.

Indem also dem doppelten Contrapunkte die Regeln der allgemeinen Harmonielehre zu Grunde liegen, so wird der Werth der einzelnen Intervalle hier noch einmal kurz bestimmt.

Consonanzen sind: Der Einklang, die Terz, Quint, Sext, Octav, Dezime, Duodezime. Da gewöhnlich die diatonische Leiter, vorzüglich jene in Dur, zu Grunde liegt, so können keine anderen Einklänge und Octaven als reine, keine anderen Terzen, Sexten und Dezimen als grosse oder kleine vorkommen. — Unter den Quinten und Duodezimen versteht man vorzüglich reine, und zugleich die im temperirten Systeme nicht bemerkliche unreine, welche, gleich der reinen, Freiheit geniesst. Die falsche Quint behandelt man lieber gleich den Dissonanzen, nämlich entweder im Durchgange, oder ordentlich vorbereitet und aufgelöset. — Eine unbefriedigende Consonanz für den zweistimmigen Satz ist die Quart; daher hat man sie halb unter die Dissonanzen gerechnet, nämlich man sieht entweder ihren Grundton, oder sie selbst als Dissonanz an.

Eigentliche Dissonanzen sind: Der Grundton der Secund, die Sept, Non, Undez, Tredez. Bleibende Dissonanz ist der Grundton der Secund; es kann aber auch die Non, die ihrer Benennung nach Dissonanz der Oberstimme ist, wie eine entfernte Secund betrachtet werden, in welchem Falle wieder die Unterstimme als Dissonanz gilt. — Bei der Quart (als halber Dissonanz) gilt die Unterstimme als dissonirend, wenn sie als wie beim Secundaccord oder beim Terzquartaccord vorkommend behandelt wird. Die Oberstimme bei der Quart gilt als dissonirend, wenn sie wie die Undez behandelt wird. Darum kann aber auch die Undez, die ihrer Benennung nach Dissonanz der Oberstimme ist, als entfernte Quart betrachtet werden, in welchem Falle auch ihr Grundton als Dissonanz behandelt werden kann. — Bleibende Dissonanz der Oberstimme ist die Sept. — Die Tredez ist ihrer Benennung nach Dissonanz der Oberstimme; sie kann aber auch eine höher versetzte Sext, also eine Consonanz sein.

Dass die Consonanzen unter gewissen Umständen ihre Freiheit verlieren können, zeigt sich schon theilweise in der Harmonielehre, und zwar:

1. Die Terz gilt als Dissonanz beim Terzquartaccord; das Nämliche gilt von der Dez.

2. Die Quint gilt als Dissonanz beim Quintsextaccord; das Nämliche gilt von der Duodez.

3. Die Sext kann eine Tredez vorstellen, wo sie als Dissonanz gilt; oder ihr Grundton dissonirt beim Secundaccord.

Unter welchen Umständen der Einklang und die Octav dissonirend behandelt werden müssen, wird sich bald zeigen.

Kürze halber wird in dieser Abhandlung nur die höhere Stimme tiefer versetzt, indem die andere, welche zuvor die tiefere war, unverändert zur höheren wird. Dieses geschah darum, weil der Hauptsatz, theils zur Bequemlichkeit der Leser, theils zur Ersparung des Raumes, immer im Violinschlüssel geschrieben wurde, und hiermit die Versetzung der tieferen Stimme in die höhere zu hoch ausgefallen wäre. Wer sich den Hauptsatz im Bassschlüssel entwirft, wird dafür Gelegenheit haben, die tiefere Stimme höher zu versetzen. Es kommen dieselben Verhältnisse heraus, ob man auf die eine oder andere Art verfährt. Die Kenntniss des Altschlüssels, der in den Umkehrungen zuweilen nöthig wird, kann von Jedem, der gegenwärtige Abhandlung studiren will, vorausgesetzt werden.

## § 2.

## Vom doppelten Contrapunkte in der Octav.

Dieses ist ein zweistimmiger Satz, welcher nicht allein in der ersten Gestalt gut ist, sondern auch dann noch gut bleibt, wenn entweder die höhere Stimme, indem man sie um eine Octav tiefer versetzt, zur unteren wird, während die untere Stimme unverändert zur oberen wird; oder wenn die tiefere Stimme, indem man sie um eine Octav höher versetzt, zur oberen wird, während die obere unverändert zur unteren wird. (Es wird aber hier nur [nach Verabredung in § 1] die höhere Stimme um eine Octav herabgesetzt werden.) Dadurch verändern sich die Intervalle des zuerst entworfenen Satzes so, dass der Einklang zum Grundton der Octav, die Secund zum Grundton der Sept, die Terz zum Grundton der Sext, die Quart zum Grundton der Quint, und folglich die Quint zum Grundton der Quart, die Sext zum Grundton der Terz, die Sept zum Grundton der Secund, und die Octav zum Grundton des Einklangs wird, wie folgende gegenüber stehende Zahlen zeigen:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1. oder kürzer: 1 2 3 4
8 7 6 5.

Da aus der allgemeinen Harmonielehre bekannt ist, dass der Einklang und die Octav, die Terz und Sext, welche sich hier gegenüber stehen, gleichartige Consonanzen sind, so ist ihr Gebrauch nicht beschränkter, als dort. Da aber hier die Quart der Quint gegenüber steht, erstere aber entweder in der oberen oder unteren Stimme vorbereitet und aufgelöset werden muss, so trifft diese Nothwendigkeit der Vorbereitung und Auflösung auch die Quint, nämlich entweder in der unteren oder oberen Stimme. So wie die Sept gewöhnlich die Dissonanz der Oberstimme, und der Grundton der Secund gewöhnlich Dissonanz der Unterstimme ist, so bleibt es auch hier.

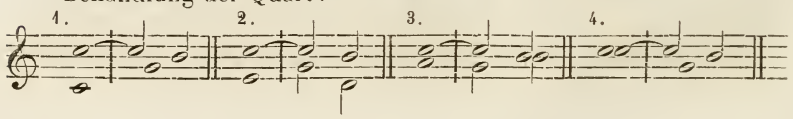
Die Regeln dieses Contrapunktes sind also, kurz gefasst, folgende:

1. Als frei, und zur Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen tauglich sind: der Einklang, die Terz, die Sext und Octav.

2. Die Quart und Quint müssen entweder in der oberen oder unteren Stimme vorbereitet werden, und zwar muss derjenige Theil, welcher vorbereitet war, sich auch auflösen.

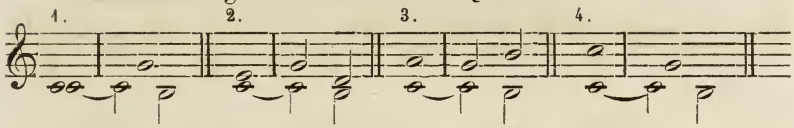
3. Die Sept wird in der oberen Stimme, und die Secund in der unteren vorbereitet und aufgelöset. — Hier Beispiele:

Behandlung der Quart:

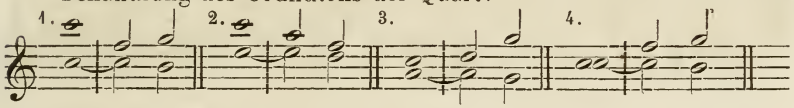


In die Octav umgekehrt ergiebt sich:

Die Behandlung des Grundtons der Quint:

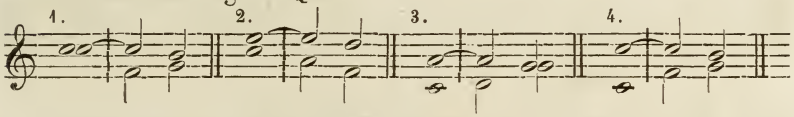



Behandlung des Grundtons der Quart:

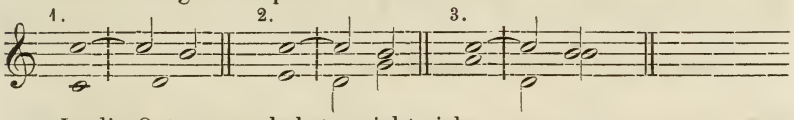



In die Octav umgekehrt ergiebt sich:

Die Behandlung der Quint:

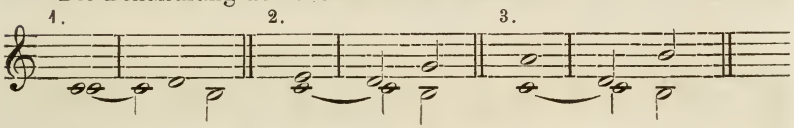



Behandlung der Sept:



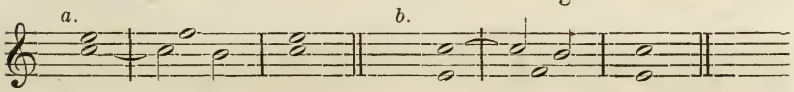

In die Octav umgekehrt ergiebt sich:

Die Behandlung des Grundtons der Secund:

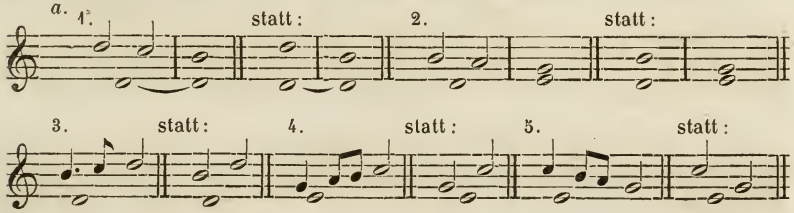



Wenn der Grundton der Quart abwärts geht, so ist die Vorbereitung der Quint möglich (*a.*); wenn die Quint abwärts geht, so ist die Vorbereitung des Grundtons der Quart möglich (*b.*). Z. B.

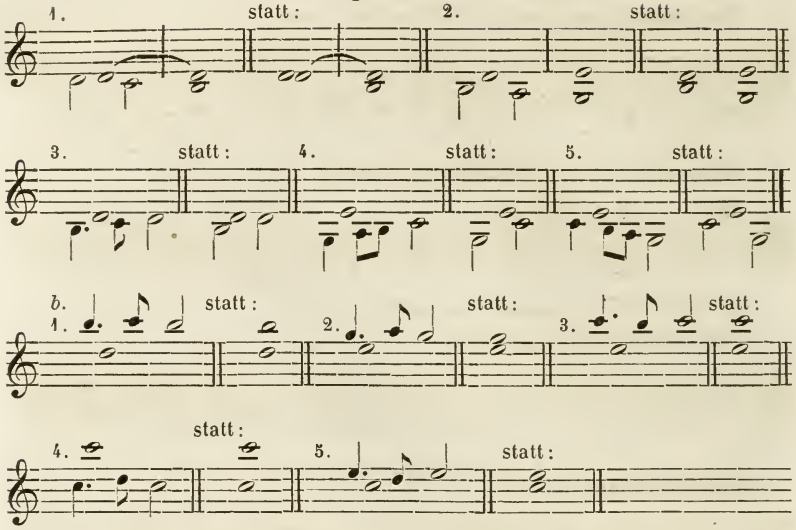
In die Octav umgekehrt so:



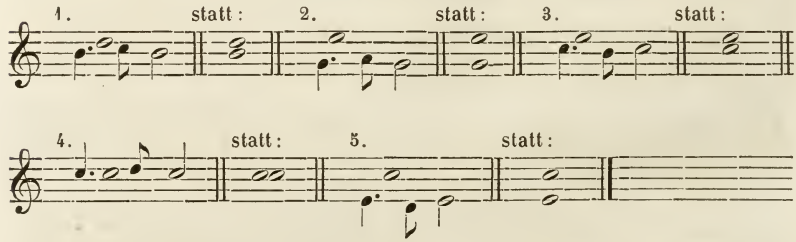

Der Gebrauch der Durchgänge ist entweder fortschreitend (*a.*), oder zurückkehrend (*b.*), oder beides (*c.*). Z. B.

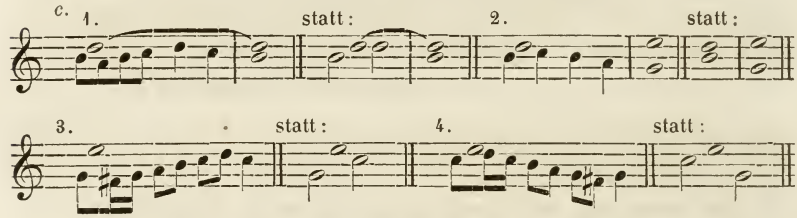


Dasselbe in die Octav umgekehrt:

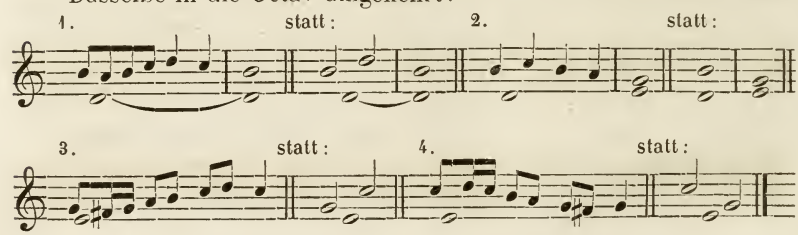



Dasselbe in die Octav umgekehrt:

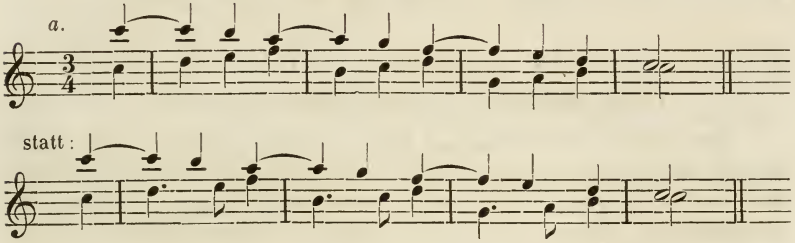


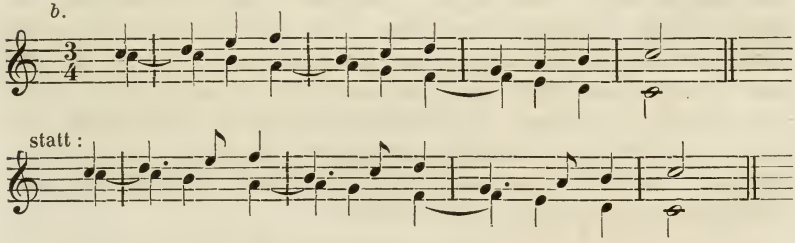

Dasselbe in die Octav umgekehrt:



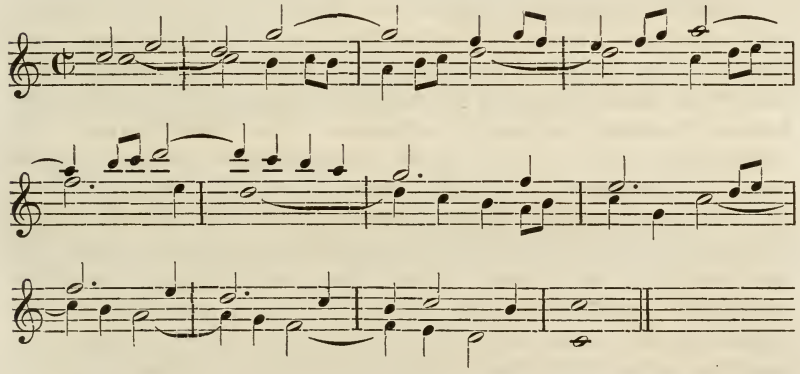
Wenn die Sept sich in die Quint auflöset, so gilt dieses nur als eine durchgehende Auflösung, wonach die Quint sich in die Terz auflösen muss (*a.*). Wenn umgekehrt der Grundton der Secund sich in den Grundton der Quart auflöset, ist es ebenfalls nur eine durchgehende Auflösung, wonach der Grundton der Quart sich in jenen der Sext aufzulösen hat (*b.*). Z. B.



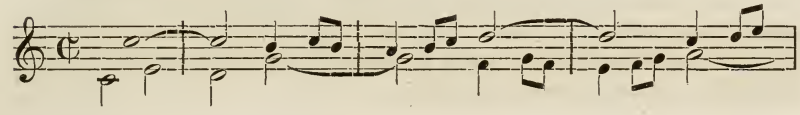

Dasselbe in die Octav umgekehrt:

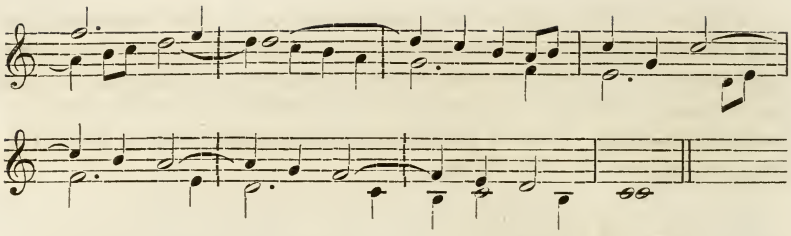



Nun folgt ein längeres Beispiel:



Dasselbe in die Octav umgekehrt:





§ 3.

## Vom doppelten Contrapunkte in der Non.

Ein solcher zweistimmiger Satz soll nicht allein in der ersten Gestalt richtig sein, sondern auch, wenn entweder die obere Stimme um eine Non herab versetzt wird, während die untere Stimme unverändert zur oberen wird, oder wenn die untere Stimme um eine Non hinauf versetzt wird, während die obere Stimme unverändert zur unteren wird. (Das Letztere unterbleibt, nach Verabredung, der Kürze wegen.) Dadurch verändern sich die Intervalle des ersten Satzes so, dass der Einklang zum Grundton der Non, die Secund zum Grundton der Octav, die Terz zum Grundton der Sept, die Quart zum Grundton der Sext, die Quint zum Grundton der Quint, und folglich die Sext zum Grundton der Quart, die Sept zum Grundton der Terz, die Octav zum Grundton der Secund, und die Non zum Grundton des Einklangs wird, nämlich:

1 2 3 4 5 6 7 8 9
9 8 7 6 5 4 3 2 1, oder kürzer: 1 2 3 4 5
9 8 7 6 5.

Auf den ersten Blick scheint eine solche Composition unmöglich, da die meisten Consonanzen in der Umkehrung zu Dissonanzen werden und nur die Quint frei bleibt, von welcher bekanntlich gefordert wird, dass sie nur in der Gegenbewegung, oder in einer der beiden Stimmen vorbereitet erscheine. Die Schwierigkeit wird schwinden, wenn man sich aus der Harmonielehre erinnert, dass die Non und Sept durch die Quint vorbereitet werden und sich wieder in eine Quint auflösen können; dass es eine sehr natürliche Möglichkeit ist, dass die Octav durch eine Quint vorbereitet werde und sich wieder in eine Quint auflöse; dass der Grundton der Quart durch den Grundton der Quint vorbereitet werden und wieder in den Grundton einer Quint aufgelöset werden kann. Dieses vorausgesetzt, darf das diesen Intervallen Gegenüberstehende nur gefolgert werden, nämlich:

1. Wenn die Non durch die Quint vorbereitet und wieder in eine Quint aufgelöset wird: so muss der Grundton des Einklangs durch den Grundton der Quint vorbereitet und wieder in den Grundton einer Quint aufgelöset werden.

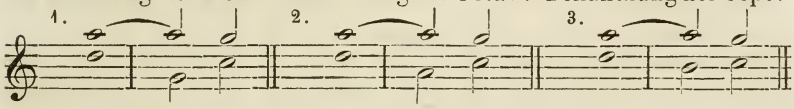
2. Wenn die Octav durch die Quint vorbereitet und wieder in eine Quint aufgelöset wird: so wird der Grundton der Secund durch den Grundton einer Quint vorbereitet und wieder in den Grundton einer Quint aufgelöset werden können.

3. Wenn die Sept durch die Quint vorbereitet und wieder in eine Quint aufgelöset wird: so muss der Grundton der Terz durch den Grundton der Quint vorbereitet und wieder in den Grundton einer Quint aufgelöset werden.

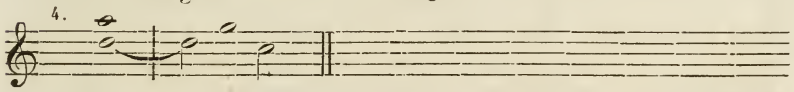
4. Wenn der Grundton der Quart durch den Grundton der Quint vorbereitet und wieder in den Grundton einer Quint aufgelöset wird: so wird ebenso die Sext durch die Quint vorbereitet und wieder in eine Quint aufgelöset werden müssen.

Dieses ist die erste und einfachste Ansicht, welche in folgenden Beispielen dargestellt ist.

Behandlung der Non: Behandlung der Octav: Behandlung der Sept:

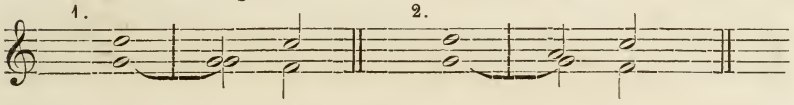



Behandlung des Grundtons der Quart:

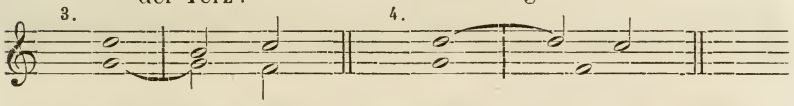



Dasselbe in die Non umgekehrt zeigt:

Behandlung des Grundtons des Einklangs: Behandlung des Grundtons der Secund:



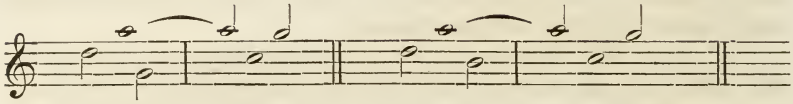

Behandlung des Grundtons der Terz: Behandlung der Sext:



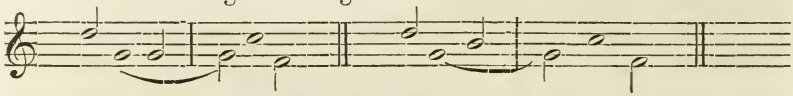

Nun folgt die erweiterte Ansicht.

Durch die verzögerte Auflösung der Non und Sept, wodurch vor der Quint eine gebundene Sext (Stellvertreterin der Tredez) erscheint, entsteht in der Umkehrung eine verzögerte Auflösung des Grundtons des Einklangs und der Terz, wodurch vor dem Grundton der Quint noch der Grundton der Quart erscheint, wie in folgenden Beispielen zu sehen, wo im Hauptsatze die Non und Sept in der zweiten Hälfte

des ersten Taktes vorkommen, und in der ersten Hälfte des zweiten Taktes aufgehalten werden.

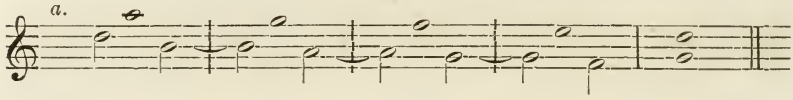


In die Non umgekehrt ergiebt sich:



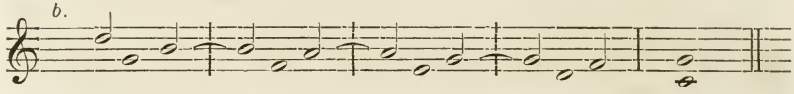
Wenn die vorbereitete Sept herab geht, so kann der untere Ton als vorbereiteter Grundton der Sext gelten, welcher sodann herab geht; nun kann aber die Sext nicht in die Quint des neuen Grundtons herab springen, weil hiermit verdeckte Quinten entständen, sondern sie bleibt als vorbereitete Sept, welche sodann wieder in die Sext übergehen kann, weil ihr Grundton vorbereitet ist. Dieses Verfahren kann einige Male fortgesetzt werden, bis sich endlich die Sept in die Quint auflöset (*a.*). Bei der Umkehrung in die Non erscheint hiermit, dass, wenn der vorbereitete Grundton der Terz herab geht, der obere Ton als Quart vorbereitet ist; nun kann aber die Quart nicht in die Quint herab gehen, weil hierdurch verdeckte Quinten entständen, sondern sie geht in die Terz herab, weil deren Grundton vorbereitet ist; nachdem nun dieser wieder abwärts geht, bleibt der obere Ton als Quart. Dieses Verfahren kann einige Male fortgesetzt werden, bis sich endlich der Grundton der Terz in den Grundton der Quint auflöset (*b.*). Z. B.

*a.*



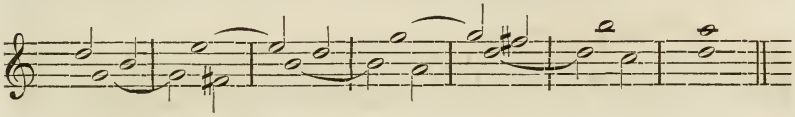
Dasselbe in die Non umgekehrt:

*b.*

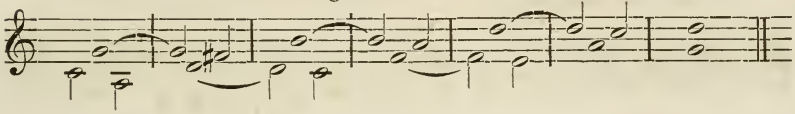


Wenn die vorbereitete Sept noch als Quart aufgehalten wird, so kann sich diese Quart nicht in die Quint auflösen, weil verdeckte Quinten zum Vorschein kämen; es kann aber der Grundton der Quart als Grundton der Terz bleiben; wird nun dieser letztere wieder als Grundton der Sext aufgehalten, so kann er nicht in den Grundton der Quint herab gehen, weil wieder verdeckte Quinten zum Vorschein kämen, sondern es wird bei dem Herabgehen des Grundtons die Sext zur Sept, welche dann wieder als Quart aufgehalten werden

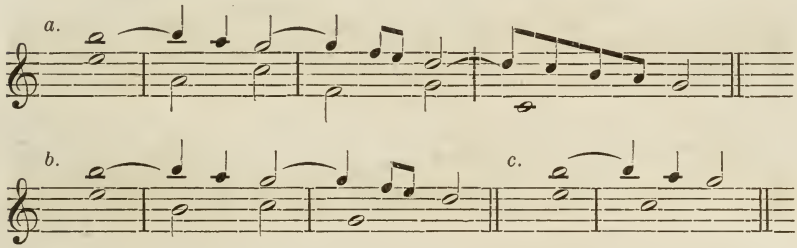
kann. Dieses Verfahren kann einige Male fortgesetzt werden, bis sich die Sept in die Quint, oder der Grundton der Terz in den Grundton der Quint auflöset. Z. B.



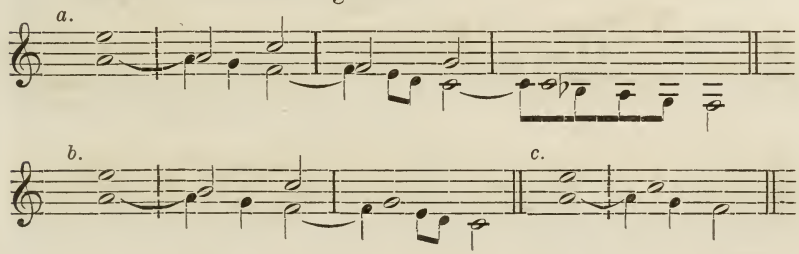
Dasselbe in die Non umgekehrt:



Wenn die Non in die Octav, die Octav in die Sept, oder die Sept in die Sext übergeht, so gilt dieses nur als durchgehende Auflösung, indem der Durchgang ebenfalls wieder abwärts verlangt, bis endlich die wahre Auflösung in die Quint erfolgt. Wenn umgekehrt der Grundton des Einklangs in jenen der Secund, der Grundton der Secund in jenen der Terz, oder der Grundton der Terz in jenen der Quart übergeht, so ist dieses ebenfalls nur eine durchgehende Auflösung, indem der Durchgang ebenfalls wieder abwärts verlangt, bis endlich die wahre Auflösung in den Grundton der Quint geschieht. Z. B.

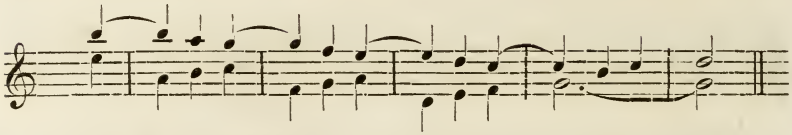



Dasselbe in die Non umgekehrt:

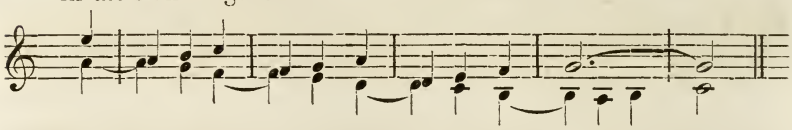



Wenn die Non um eine Stufe in die Sept herab geht, so muss letztere noch um eine Stufe in die Quint herab gehen; darum muss auch umgekehrt, wenn der Grundton des Einklangs um eine Stufe

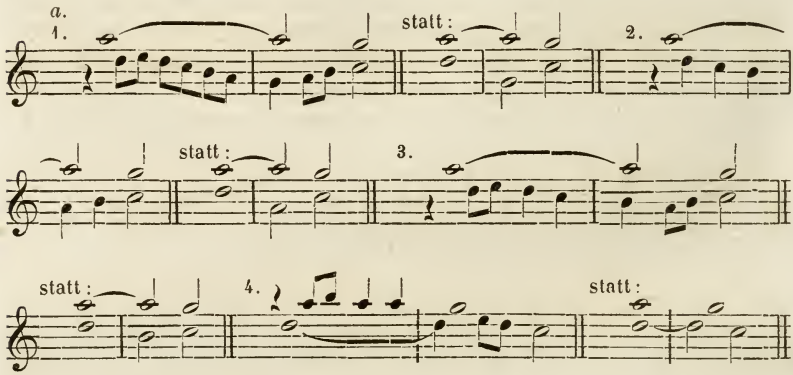
in jenen der Terz herab geht, letzterer noch um eine Stufe in jenen der Quint herab gehen; in beiden Fällen ist die erste Auflösung nur eine durchgehende. Z. B.



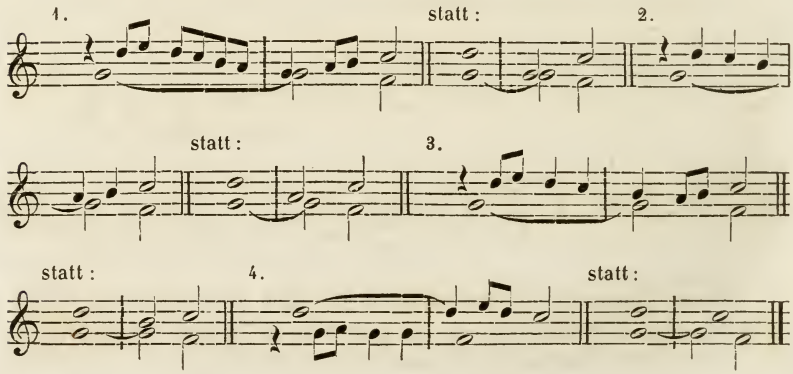
In die Non umgekehrt:

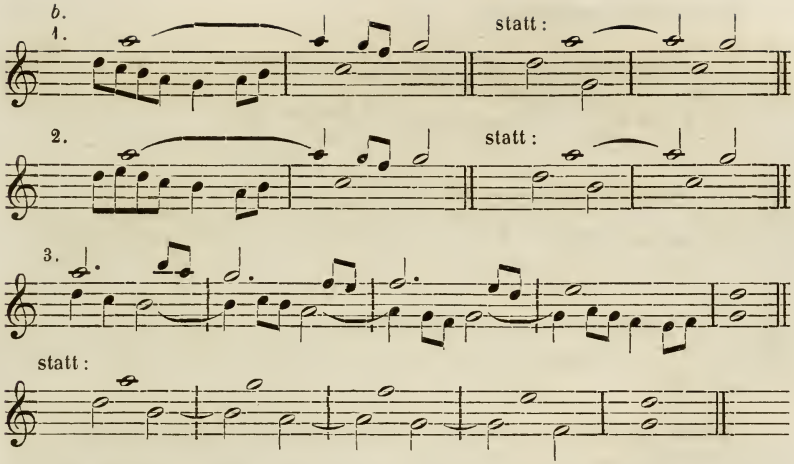


Der Gebrauch der Durchgänge ist, wie im doppelten Contrapunkt überhaupt, so auch in diesem sehr häufig, wie folgende Beispiele zeigen:

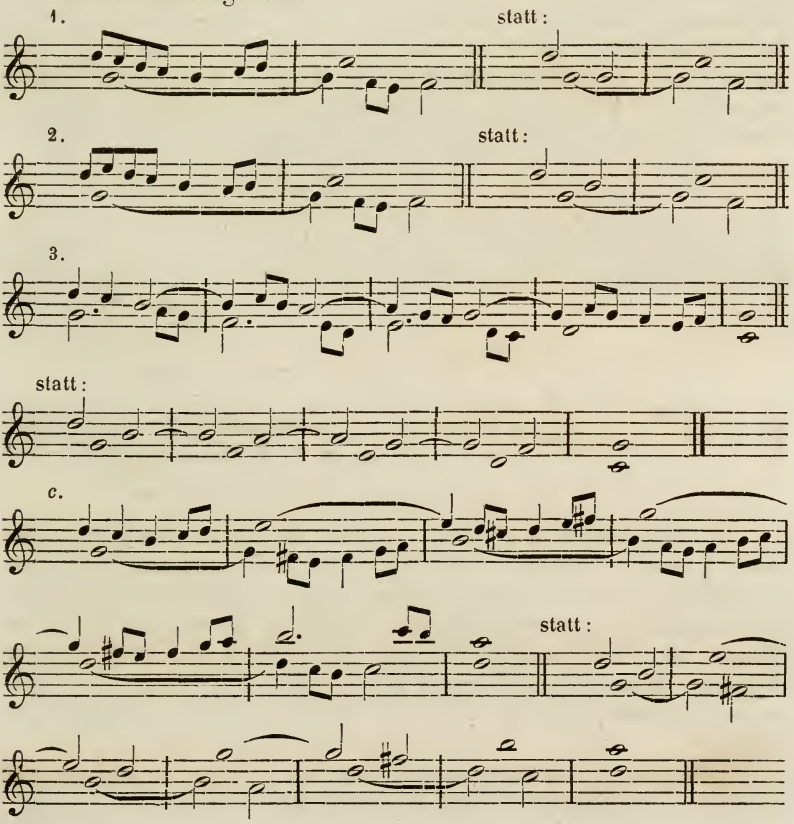



In die Non umgekehrt:

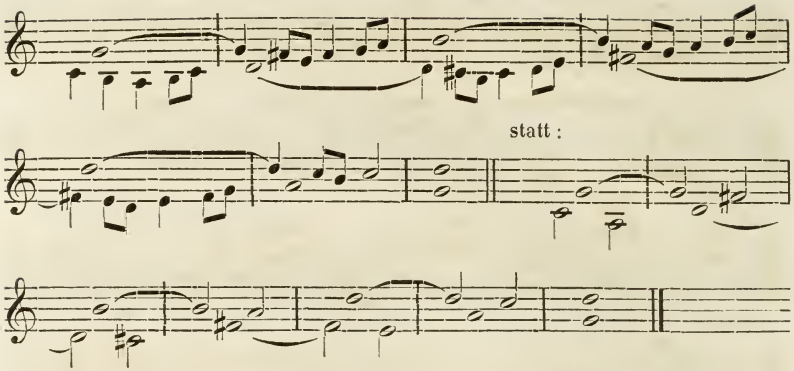




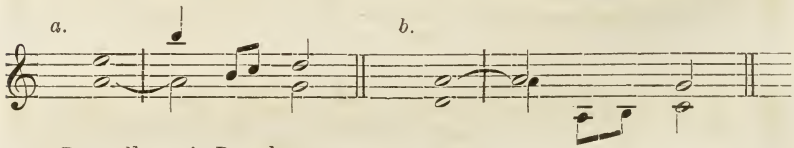

In die Non umgekehrt :



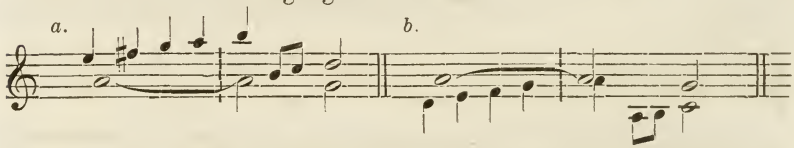
In die Non umgekehrt:




Wenn die Non als höher versetzte Secund betrachtet wird, so gilt der Grundton als die Dissonanz, welcher sodann in den Grundton der Quint abwärts zu gehen hat; um aber verdeckte Quinten zu vermeiden, muss der Grundton der höher versetzten Secund zuvor noch Grundton der wirklichen Secund und der Terz werden (*a.*). Daher erscheint in der Umkehrung der Einklang in der oberen Stimme als Dissonanz, welcher, vor seiner Auflösung in die Quint, zuvor noch Octav und Sept werden muss, um verdeckte Quinten zu vermeiden (*b.*). Z. B.




Dasselbe mit Durchgängen:




Da man sowohl in diesem, als auch in anderen doppelten Contrapunkten nicht immer voraussehen und auch nicht immer vermeiden kann, dass eine falsche Quint entweder im Hauptsatze oder in der Umkehrung unvorbereitet zum Vorschein komme, so dient zum Troste, dass, wenn man stufenweise dazu kommt und ebenso davon weggeht, dieses erlaubt werden kann, weil sie in diesem Falle entweder als Durchgang gilt, oder die Freiheit der Dominantsept geniesst.

Von einer freien Begleitungsstimme bei diesem, wie bei anderen doppelten Contrapunkten wird später die Rede sein.

## § 4.

## Vom doppelten Contrapunkte in der Dezime.

Ein solcher Satz erfordert, dass er nicht allein in der ersten Gestalt richtig sei, sondern auch richtig ausfalle, wenn er auf bekannte Weise um eine Dezime versetzt wird. Dadurch wird aber der Einklang zum Grundton der Dezime, die Secund zum Grundton der Non, die Terz zum Grundton der Octav, die Quart zum Grundton der Sept, die Quint zum Grundton der Sext, und folglich die Sext zum Grundton der Quint, die Sept zum Grundton der Quart, die Octav zum Grundton der Terz, die Non zum Grundton der Secund, und die Dezime zum Grundton des Einklangs, wie hier zu sehen:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1,

oder kürzer:

1 2 3 4 5
10 9 8 7 6.

Da hier die Consonanzen in der Umkehrung wieder zu Consonanzen werden, nämlich aus dem Einklang die Dez, aus der Terz die Octav, aus der Quint die Sext, und ebenso umgekehrt, so können alle diese frei eintreten. Nur dürfen weder offenbare noch verdeckte Sexten, Terzen und Dezimen gemacht werden, weil in der Umkehrung offenbare oder verdeckte Quinten, Octaven und Einklänge entstehen würden; es fällt also bei einem solchen Satze die gerade Bewegung weg. Aus der allgemeinen Harmonielehre ist bekannt, dass die Secund in der unteren, und die Non in der oberen Stimme vorbereitet und aufgelöset werden, und so bleibt es auch hier, wo diese beiden einander gegenüber stehen. Bekanntlich muss die Sept in der Oberstimme vorbereitet und aufgelöset werden, und da ihr hier der Grundton der Quart gegenüber steht, so muss letzterer ebenso seine Vorbereitung und Auflösung erhalten.

Die Regeln dieses Contrapunktes sind im Kurzen folgende:

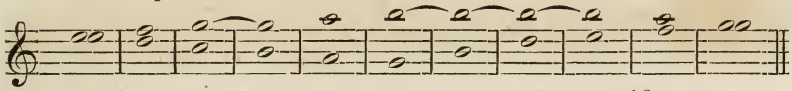
1. Freie Intervalle sind: der Einklang, die Terz, Quint, Sext, Octav und Dezime, wobei aber die gerade Bewegung zu meiden ist.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Non und Sept.

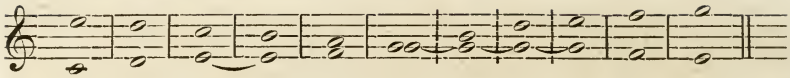
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund und Quart.

4. Die Non wird nur durch die Dezime oder Quint, und die Sept durch die Terz, Quint, Octav oder Dez vorbereitet; folglich wird umgekehrt der Grundton der Secund durch jenen des Einklangs oder durch jenen der Sext, und der Grundton der Quart durch jenen des Einklangs, oder durch jenen der Terz, der Sext oder Octav vorbereitet. Alle lösen sich in der Gegenbewegung oder in der Seitenbewegung (d. i. während die andere Stimme stehen bleibt) auf.

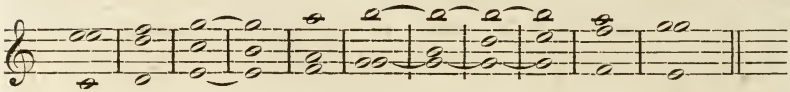
Ein Beispiel mit lauter Consonanzen:



Umkehrung in die Dezime:



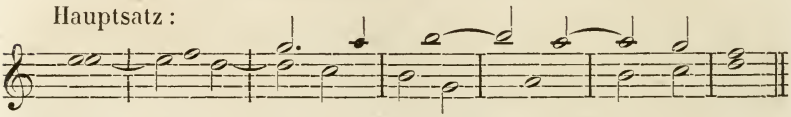
Die Umkehrung in die Dez kann mit dem ersten Satze vereinigt werden:



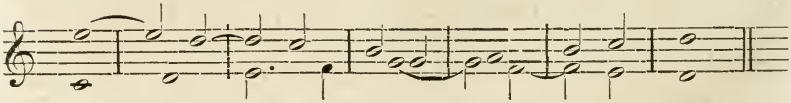
Fund.: C A D G C E C F D G G G E C F H E

Ein Beispiel, wo auch die vier Dissonanzen vorkommen:

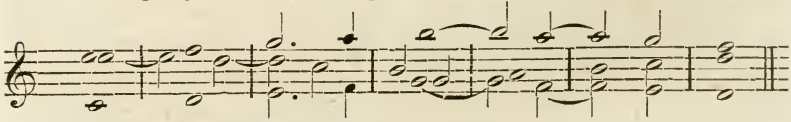
Hauptsatz:



Umkehrung in die Dezime:



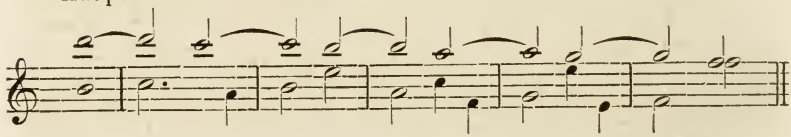
Vereinigung der Umkehrung mit dem Hauptsatze:



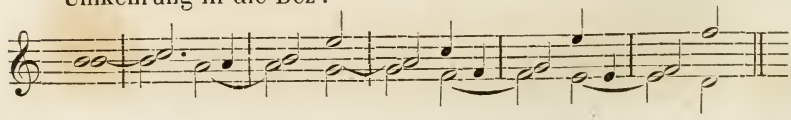
Fund.: C A D — H E C F D G — E A F H G C A D

Verschiedene Vorbereitung und Auflösung der Non, und in der Umkehrung die verschiedene Vorbereitung und Auflösung des Grundtons der Secund:

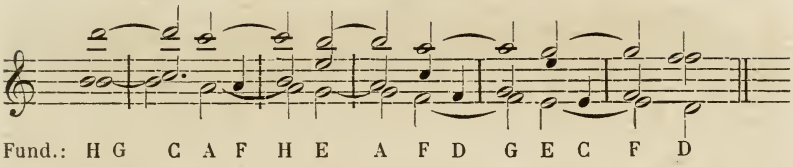
Hauptsatz:



Umkehrung in die Dez:

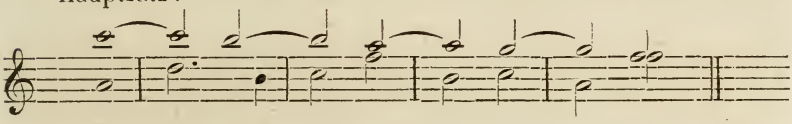


Vereinigung der Umkehrung mit dem Hauptsatze:

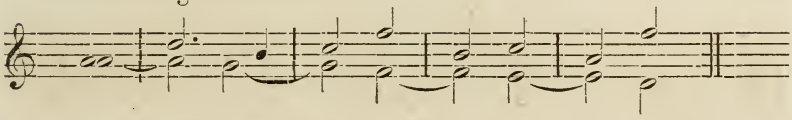



Verschiedene Vorbereitung und Auflösung der Sept, und in der Umkehrung die verschiedene Vorbereitung und Auflösung des Grundtons der Quart:

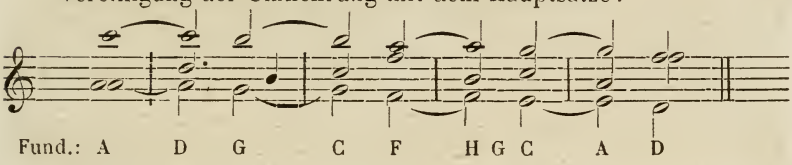
Hauptsatz:



Umkehrung in die Dez:

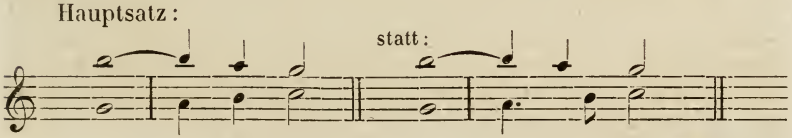


Vereinigung der Umkehrung mit dem Hauptsatze:

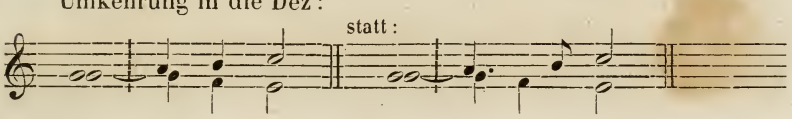



Obgleich die Non genug regelmässige Auflösungen hat, so kann man doch noch die durchgehende Auflösung derselben in die Sept hinzunehmen, wenn letztere sich noch in die Quint auflöset; daher kann auch umgekehrt der Grundton der Secund sich in jenen der Quart auflösen, wenn letzterer sich in den Grundton der Sext auflöset. Z. B.

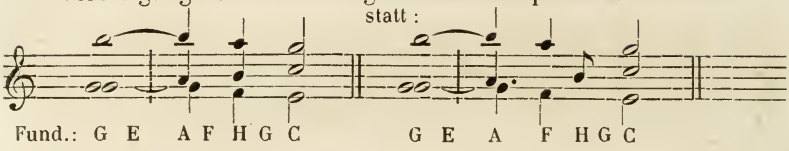
Hauptsatz:



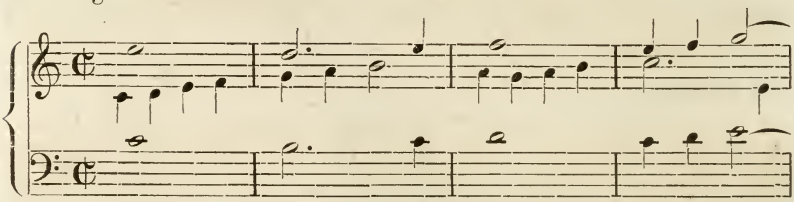

Umkehrung in die Dez:

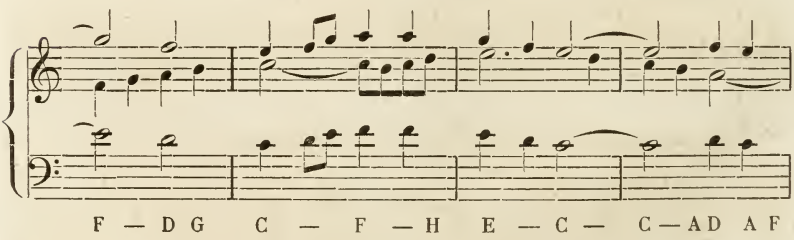


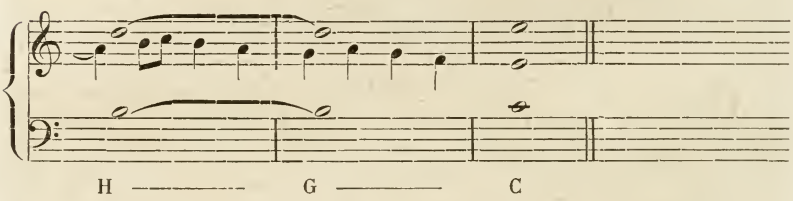
Vereinigung der Umkehrung mit dem Hauptsatze:



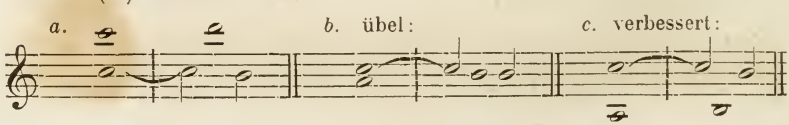

Hier folgt ein längeres Beispiel, wo die Umkehrung in der Basszeile zugleich verbunden ist:

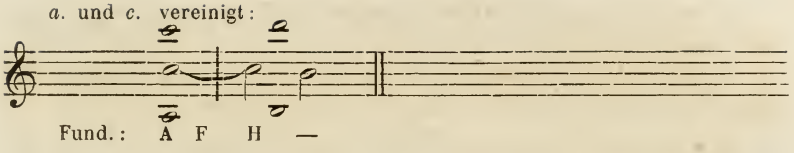



Wenn man in diesem Contrapunkt die Non als höher versetzte Secund behandeln will, wonach der Grundton als Dissonanz gelten muss (*a.*), so würde in der Umkehrung die Secund als näher gerückte Non behandelt werden müssen (*b.*); damit also die gehörige Entfernung herauskomme, muss die Umkehrung um eine Octav weiter aus einander gerückt werden, damit eine eigentliche Non zum Vorschein komme (*c.*). Z. B.






## § 5.

## Vom doppelten Contrapunkte in der Undez.

Ein solcher zweistimmiger Satz muss fähig sein, nach bekannter Weise in die Undez versetzt zu werden, ohne an Richtigkeit zu verlieren. Hier wird der Einklang zum Grundton der Undez, die Secund zum Grundton der Dez, die Terz zum Grundton der Non, die Quart zum Grundton der Octav, die Quint zum Grundton der Sept, die Sext zum Grundton der Sext, und folglich die Sept zum Grundton der Quint, die Octav zum Grundton der Quart, die Non zum Grundton der Terz, die Dez zum Grundton der Secund, und die Undez zum Grundton des Einklangs, nämlich:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1,

oder kürzer:

1 2 3 4 5 6
11 10 9 8 7 6.

Hier bemerkt man, dass die Sext allein frei ist, und dass man aber derer, nach Belieben, einige nach einander machen kann. Der Einklang verliert seine sonstige Freiheit, da ihm die Undez gegenüber steht, welche in der Oberstimme vorbereitet und aufgelöset wird; also trifft den Grundton des Einklangs dieselbe Beschränkung. Die Dez verliert ihre sonstige Freiheit, da ihr der Grundton der Secund als Dissonanz der Unterstimme gegenüber steht; also gilt die Dez als Dissonanz der Oberstimme. Die Terz verliert ebenfalls ihre sonstige freie Bewegung, weil ihr die Non als Dissonanz der Oberstimme gegenüber steht; also ist bei der Terz der Grundton die Dissonanz. Die Octav verliert auch ihr sonstiges Recht, weil ihr die Quart gegenüber steht, welche oben oder unten vorzubereiten und aufzulösen ist; also muss auch bei der Octav unten oder oben das Nämliche geschehen. Endlich verliert auch die Quint ihre Freiheit, da ihr die Sept gegenüber steht, bei welcher bekanntlich die Vorbereitung und Auflösung in der Oberstimme geschieht; darum muss bei der Quint dasselbe in der Unterstimme geschehen.

Die ersten Regeln für diesen Contrapunkt sind demnach im Kurzen folgende:

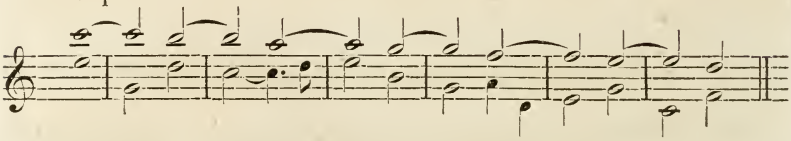
1. Das einzige freie Intervall ist die Sext, mit welcher alle Dissonanzen vorbereitet und aufgelöset werden, mit Ausnahme der Non, welche durch die Dez vorbereitet wird.

2. Die Dissonanzen der Oberstimme sind: die Undez, Dez, Non, Octav, Sept und Quart.

3. Die Dissonanzen der Unterstimme sind: die Grundtöne des Einklangs, der Secund, Terz, Quart, Quint und Octav.

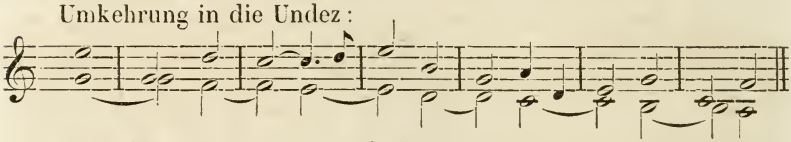
Behandlung der Dissonanzen für die Oberstimme:

Hauptsatz:



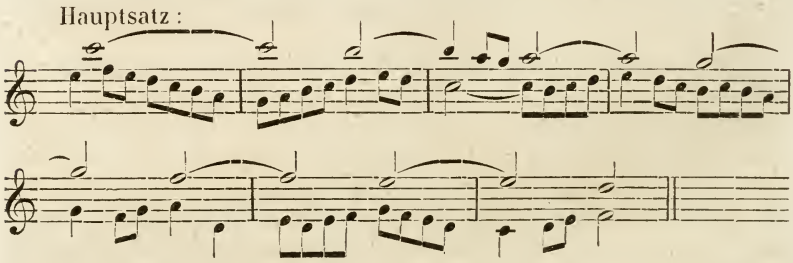
Behandlung der Dissonanzen für die Unterstimme:

Umkehrung in die Undez:

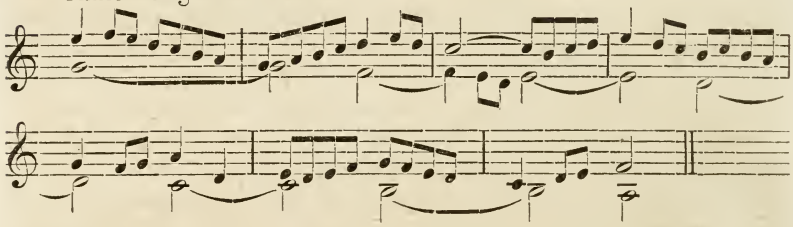


Die schweren Sprünge und die lange Dauer der Dissonanzen kann man mit Durchgängen leicht beseitigen, wie folgende Variation des vorigen Beispiels zeigt.

Hauptsatz:



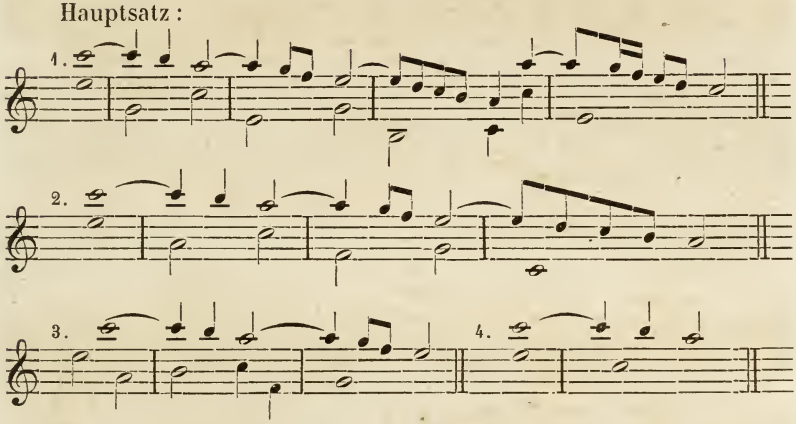
Umkehrung in die Undez:



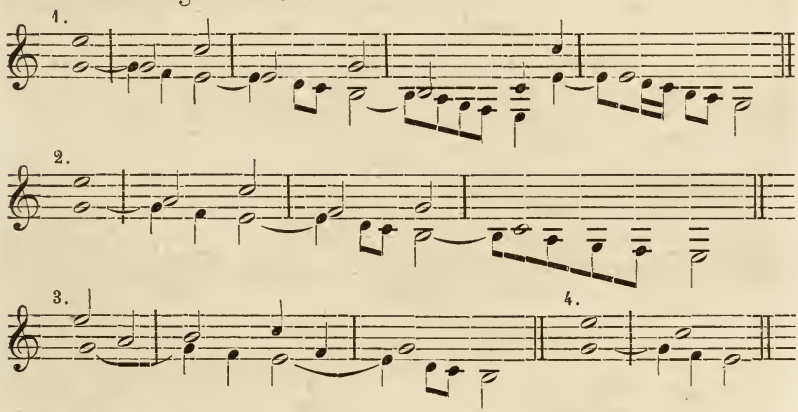
Die durchgehenden Auflösungen sind: die Undez in die Dez, die Dez in die Non, die Non in die Octav, die Octav in die Sept, welche Durchgänge sich abermals auflösen müssen, bis endlich die wahre Auflösung in die Sext erfolgt. Die durch Umkehrung derselben entstehenden durchgehenden Auflösungen sind: der Grundton des Einklangs in jenen der Secund, dieser letztere in jenen der Terz, der Grundton der Terz in jenen der Quart, dieser letztere in jenen der

Quint, welche Durchgänge sich abermals auflösen müssen, bis endlich die wahre Auflösung in den Grundton der Sext erfolgt. Z. B.

Hauptsatz:

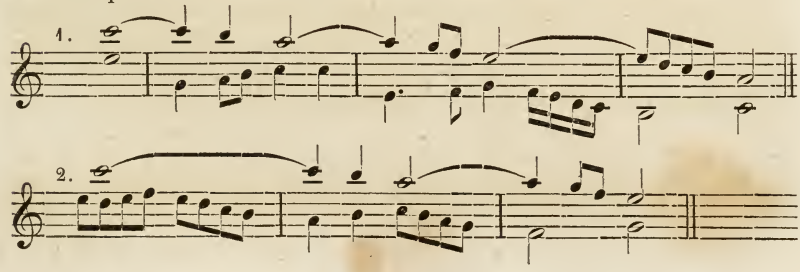



Umkehrung in die Undez:

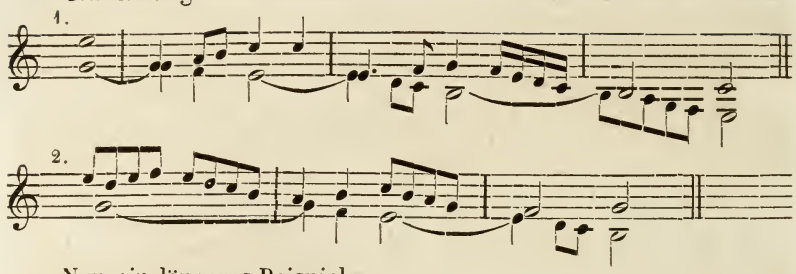



Dass während des abwärts gehenden Durchganges die andere Stimme aufwärts gehende Durchgänge machen kann, zeigen folgende Beispiele.

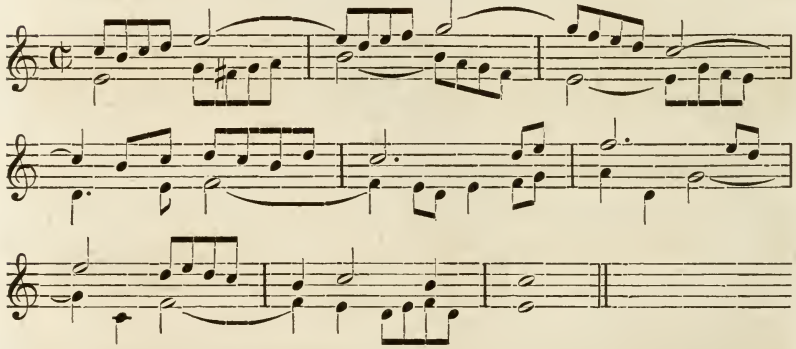
Hauptsatz:



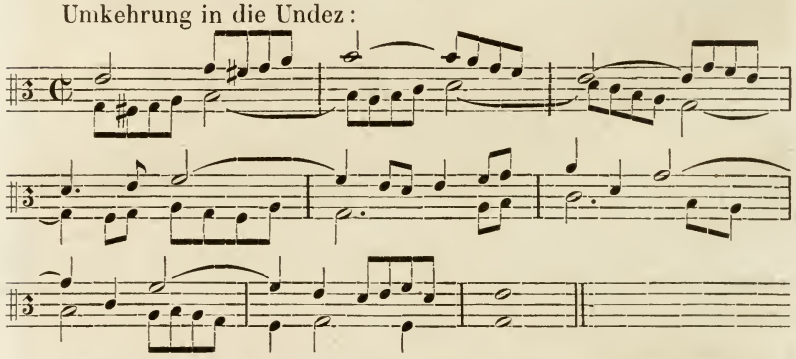
Umkehrung in die Undez:



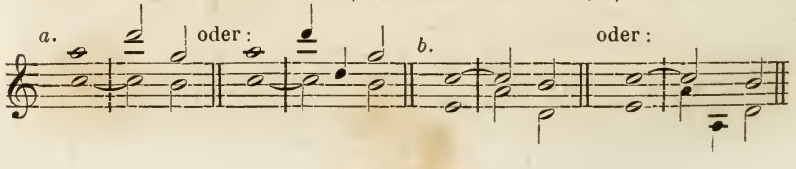

Nun ein längeres Beispiel:
Hauptsatz:



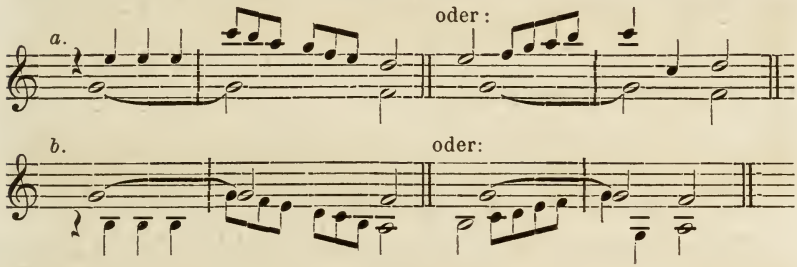
Umkehrung in die Undez:



Wenn man in diesem Contrapunkt die Non als höher versetzte Secund betrachten will, wonach der Grundton als Dissonanz gelten muss (*a.*): so muss umgekehrt die Terz als tiefer versetzte Dez, hier als Dissonanz der Oberstimme, betrachtet werden (*b.*). Z. B.



Wenn man die Undez als höher versetzte Quart betrachten will, wonach auch der Grundton derselben als Dissonanz gelten kann (*a.*): so muss man in der Umkehrung den Einklang als Dissonanz der oberen Stimme ansehen (*b.*). Da hernach die Auflösung in die Sext einen Septsprung abwärts machen würde, so kann man diesem Uebelstande dadurch abhelfen, dass man statt des Sprunges entweder mittelst Durchgängen stufenweise dahin geht, oder vorher die Gegenbewegung anwendet. Z. B.




§ 6.

## Vom doppelten Contrapunkte in der Duodez.

Ein solcher zweistimmiger Satz muss, nach bekannter Weise, fähig sein, in die Duodez versetzt zu werden, ohne an Richtigkeit zu verlieren. Hier wird der Einklang zum Grundton der Duodez, die Secund zum Grundton der Undez, die Terz zum Grundton der Dez, die Quart zum Grundton der Non, die Quint zum Grundton der Octav, die Sext zum Grundton der Sept, und folglich die Sept zum Grundton der Sext, die Octav zum Grundton der Quint, die Non zum Grundton der Quart, die Dez zum Grundton der Terz, die Undez zum Grundton der Secund, und die Duodez zum Grundton des Einklangs, nämlich so:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1, oder kürzer: 1 2 3 4 5 6
12 11 10 9 8 7.

Der Einklang steht der Duodez gegenüber, die Terz der Dez, und die Quint der Octav: also wird aus jeder dieser Consonanzen wieder eine Consonanz, und diese sind demnach frei. Die Sext steht aber der Sept gegenüber, welche letztere Dissonanz der Oberstimme ist, darum ist bei der Sext die Unterstimme dissonirend. Bekanntlich gilt die Undez als Dissonanz der Oberstimme und die Secund als Dissonanz der Unterstimme, und so wird es auch hier gehalten. Die Non steht der Quart gegenüber, bei welcher letzteren hier der Grundton als Dissonanz gilt, weil die Non als Dissonanz der Oberstimme gilt.

Kurz gefasst sind die ersten Regeln für diesen Contrapunkt folgende:

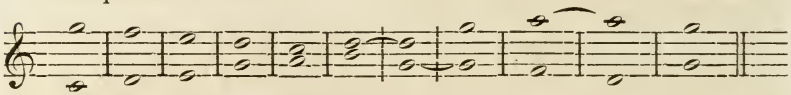
1. Frei sind: der Einklang, die Terz, Quint, Octav, Dez und Duodez.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Undez, Non und Sept.

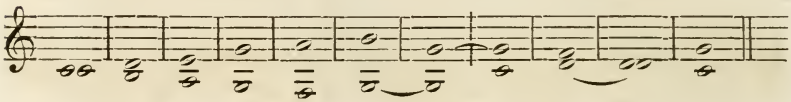
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Quart und Sext.

Hier zuerst ein Beispiel mit lauter Consonanzen:

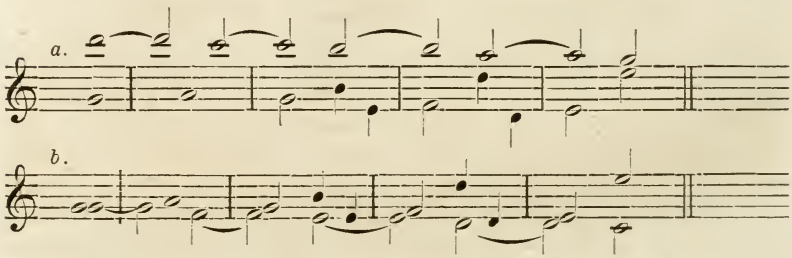
Hauptsatz:



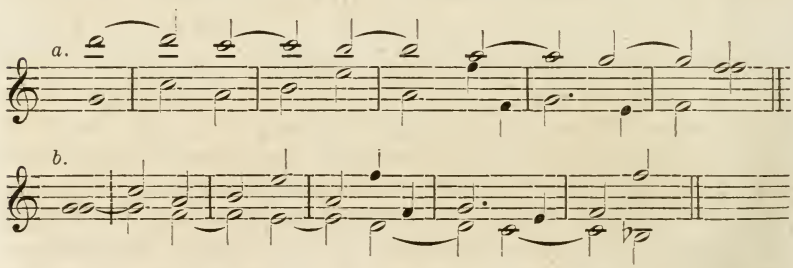
Umkehrung in die Duodez:



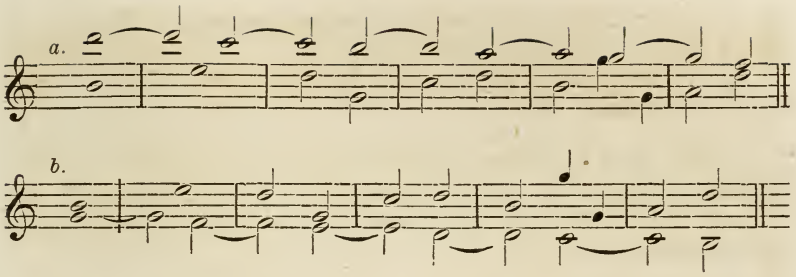
Hier ein Beispiel mit verschiedener Vorbereitung und Auflösung der Undez (*a.*), wo in der Umkehrung in die Duodez die verschiedene Vorbereitung und Auflösung des Grundtons der Secund vorkommt (*b.*):



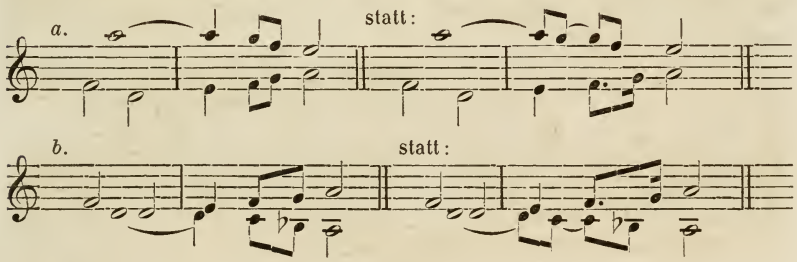

Nun ein Beispiel mit verschiedener Vorbereitung und Auflösung der Non (*a.*), wo in der Umkehrung in die Duodez die verschiedene Vorbereitung und Auflösung des Grundtons der Quart vorkommt (*b.*):




Jetzt ein Beispiel mit verschiedener Vorbereitung und Auflösung der Sept (*a.*), und in der Umkehrung in die Duodez die verschiedene Vorbereitung und Auflösung des Grundtons der Sext (*b.*):

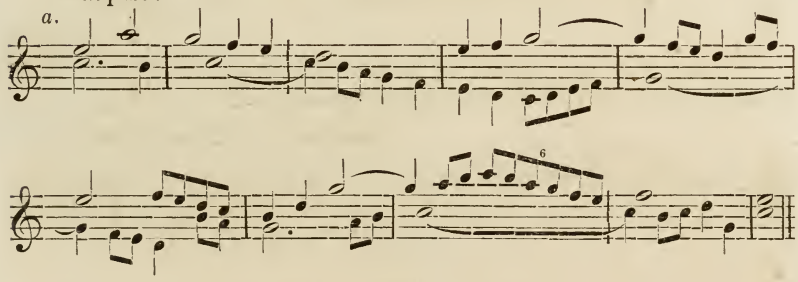



Obgleich die Undezime genug regelmässige Auflösungen hat, so kann man doch auch die durchgehende Auflösung derselben in die Non dazu nehmen, welche letztere sich wieder durchgehend in die Sept auflösen kann, welche sich dann in die Quint auflöset (*a.*); daraus entsteht hier umgekehrt die Auflösung des Grundtons der Secund in jenen der Quart, welcher sich dann wieder durchgehend in den Grundton der Sext auflösen kann, welcher sich endlich in jenen der Octav auflöset (*b.*). Z. B.

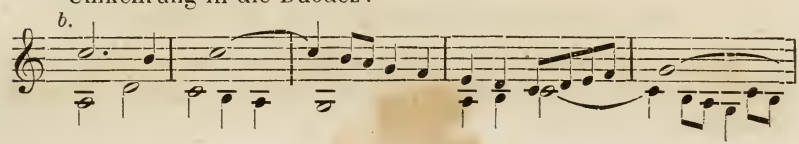


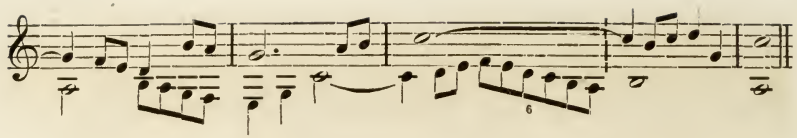

Nun ein längeres Beispiel:

Hauptsatz:

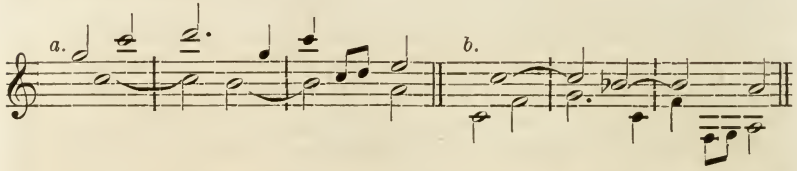



Umkehrung in die Duodez:



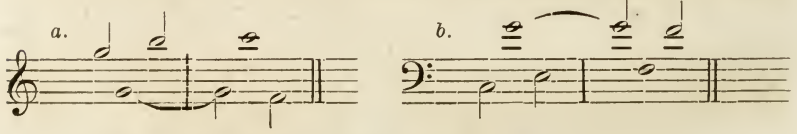


Wenn man in diesem Contrapunkt die Non als höher versetzte Secund ansehen will, wonach der Grundton als dissonirend gilt (*a.*), so wird in der Umkehrung die Quart als Dissonanz der Oberstimme zu betrachten sein (*b.*). Z. B.

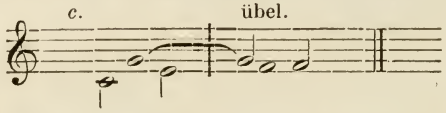



Wenn in diesem Contrapunkt die Undez als Quart behandelt wird, wonach der Grundton als Dissonanz gelten kann (*a.*), so muss die Umkehrung in die Duodez noch um eine Octav tiefer als gewöhnlich geschehen (*b.*), damit nicht etwa die Secund die Stelle der Non vertrete (*c.*). Z. B.

Umkehrung in die entfernte Duodez:

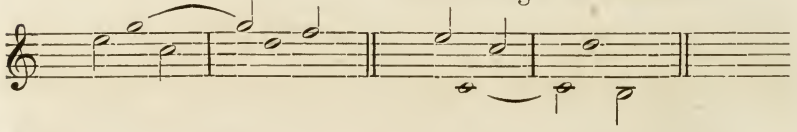



Umkehrung in die eigentliche Duodez:




Wenn aber die Quart als Undez behandelt wird, so ist diese grössere Entfernung bei der Umkehrung nicht nöthig. Z. B.

Umkehrung in die Duodez:



§ 7.

## Vom doppelten Contrapunkte in der Tredez.

Ein zweistimmiger Satz, welcher fähig ist, in die Tredez versetzt zu werden, ohne an Richtigkeit zu verlieren, braucht folgende Erwägung:

Der Einklang wird zum Grundton der Tredez, die Secund zum Grundton der Duodez, die Terz zum Grundton der Undez, die Quart zum Grundton der Dez, die Quint zum Grundton der Non, die Sext zum Grundton der Octav, die Sept zum Grundton der Sept, und folglich die Octav zum Grundton der Sext, die Non zum Grundton der Quint, die Dez zum Grundton der Quart, die Undez zum Grundton der Terz, die Duodez zum Grundton der Secund, und die Tredez zum Grundton des Einklangs, nämlich so:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1,

oder kürzer:

1 2 3 4 5 6 7
13 12 11 10 9 8 7.

Da die Tredez (hier gleichbedeutend mit der Sext) dem Einklang und die Sext der Octav gegenüber stehen, und alle diese als Consonanzen bekannt sind, so sind sie es, welche frei sind und zur Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen dienen; die Gegenbewegung aber wird nöthig, um offenbare und verdeckte Octaven zu vermeiden. Da bei der Secund die Unterstimme als Dissonanz gilt, so ist bei der ihr gegenüber stehenden Duodez die Oberstimme dissonirend. Die Undez und Quart können bekanntlich einander ersetzen und daher muss entweder die obere oder untere Stimme vorbereitet und aufgelöset werden; daher kann sowohl die Terz als die Dezime unten oder oben als dissonirend angesehen werden. Da die Non in der Oberstimme dissonirt, so muss bei der Quint die untere Stimme als dissonirend gelten. Da die Sept nur als Dissonanz der oberen Stimme vorbereitet und aufgelöset werden kann, hier aber bei der Umkehrung die untere Stimme vorbereitet und aufgelöset werden müsste, was nicht angeht, so kann sie nur durchgehend vorkommen.

Kurz gefasst sind die Regeln für diesen Contrapunkt folgende:

1. Der Einklang, die Sext, Octav und Tredez sind frei, es muss aber die Gegenbewegung beobachtet werden, was auch bei der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen nöthig ist.

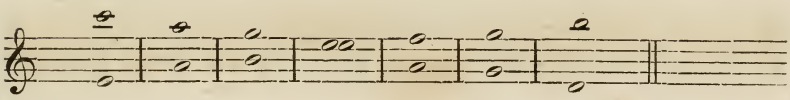
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Duodez, Undez, Dez, Non, Quart und Terz.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Terz, Quart, Quint, Dez und Undez.

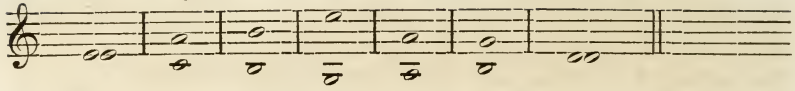
4. Die Sept gilt nur im Durchgange.

Hier ein Beispiel mit lauter Consonanzen:

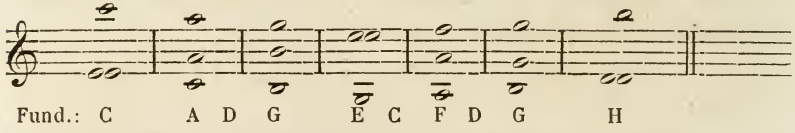
Hauptsatz:



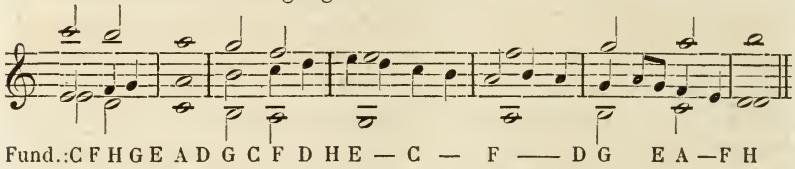
Umkehrung in die Tredez:



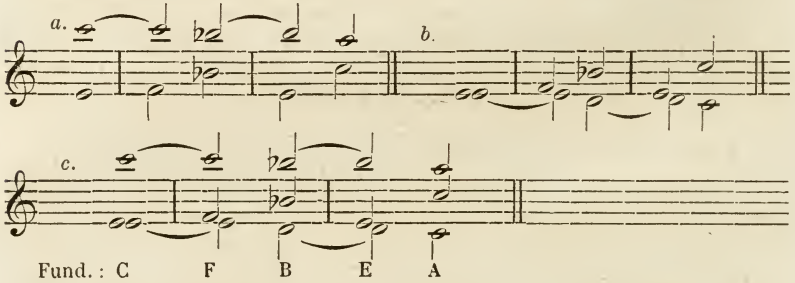
Die Umkehrung kann hier dem Hauptsatze beigefügt werden, nämlich:



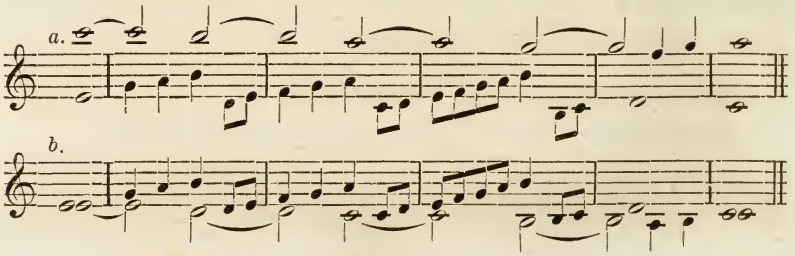

Dasselbe mit Durchgängen:

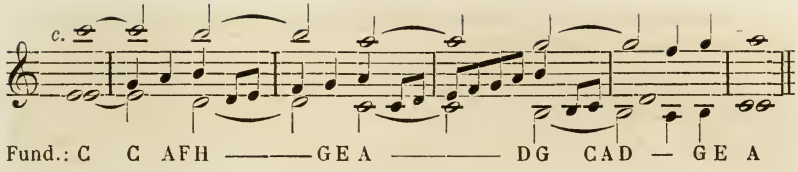



Verschiedene Vorbereitung und Auflösung der Duodez (*a.*); Umkehrung in die Tredez, wodurch sich die verschiedene Vorbereitung und Auflösung des Grundtons der Secund zeigt (*b.*); Vereinigung der Umkehrung mit dem Hauptsatze (*c.*):



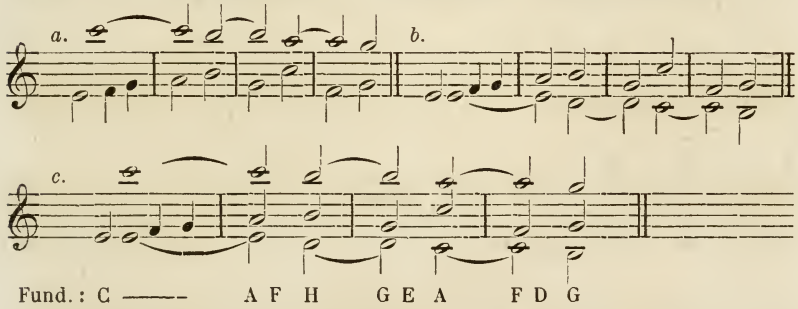

Behandlung der Undez (*a.*); Umkehrung in die Tredez, wobei sich die Behandlung des Grundtons der Terz zeigt (*b.*); Vereinigung der Umkehrung mit dem Hauptsatze (*c.*):



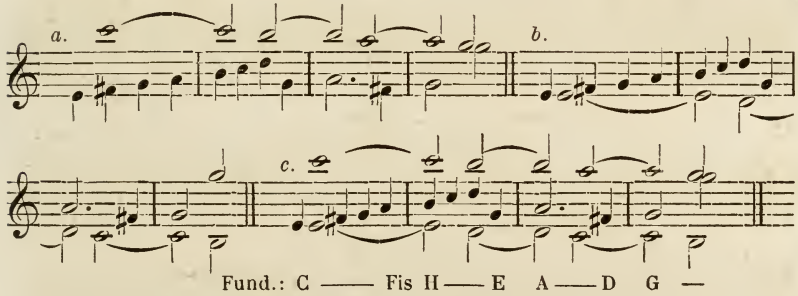



NB. Das beigesetzte Fundament erweiset die Nothwendigkeit der Durchgänge.

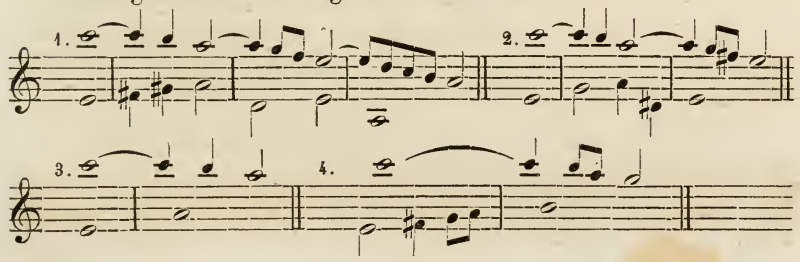
Behandlung der Dez (*a.*); Umkehrung in die Tredez, wodurch die Behandlung des Grundtons der Quart vorkommt (*b.*); Vereinigung der Umkehrung mit dem Hauptsatze (*c.*):



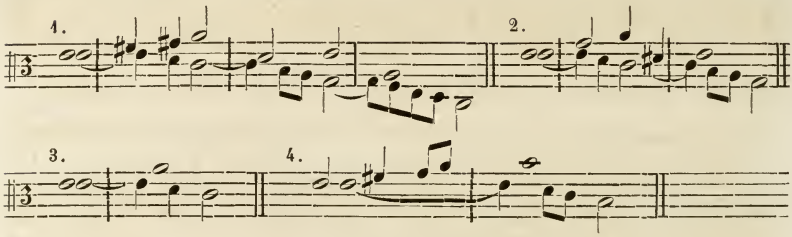

Behandlung der Non (*a.*); Umkehrung in die Tredez, wo die Behandlung des Grundtons der Quint vorkommt (*b.*); Vereinigung der Umkehrung mit dem Hauptsatze (*c.*):



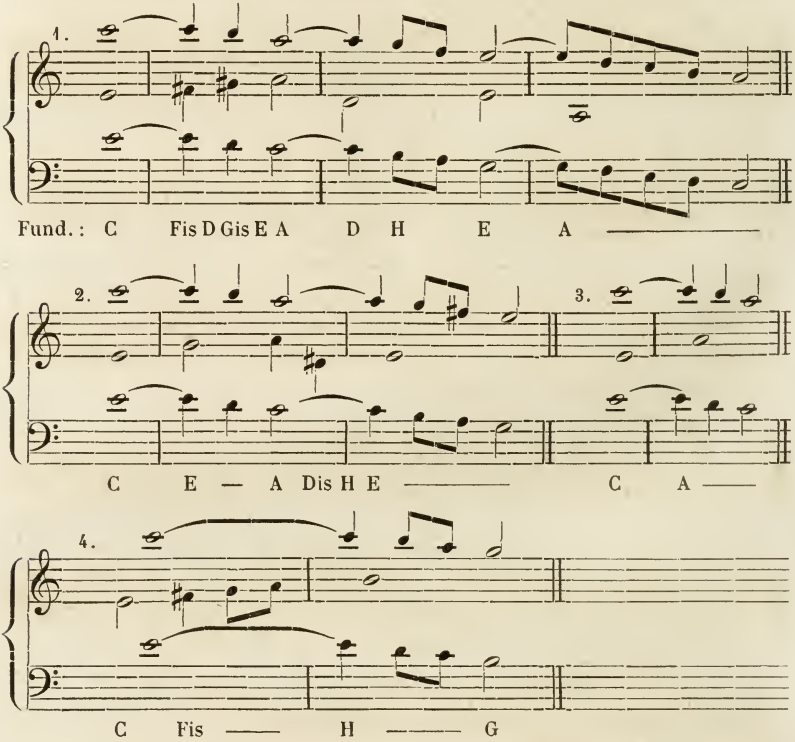

Durchgehende Auflösungen der Oberstimme:



Umkehrung in die Tredez, welche die durchgehenden Auflösungen der Unterstimme enthält:

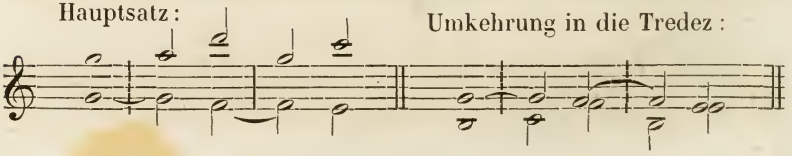



Vereinigung der Umkehrung mit dem Hauptsatze:

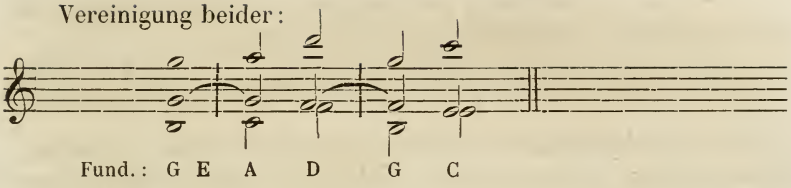



Auch hier kann die Non als Secund behandelt werden, indem die untere Stimme als Dissonanz gilt, wodurch die Quint in der Umkehrung zur Dissonanz der oberen Stimme wird. Z. B.

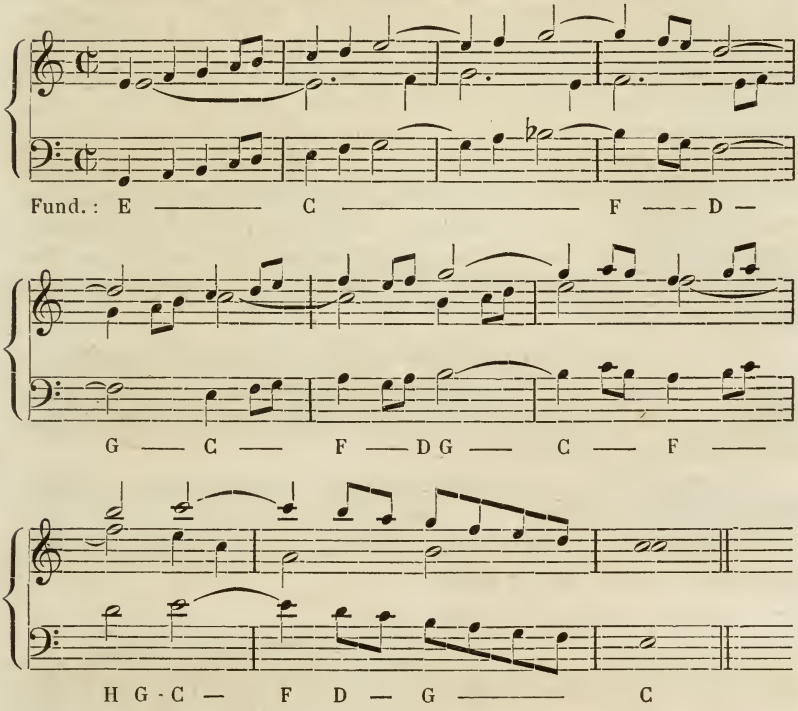
Hauptsatz: Umkehrung in die Tredez:



Vereinigung beider:




Nun ein längeres Beispiel, sogleich mit der Vereinigung:




§ 8.

## Vom doppelten Contrapunkte in der Quatuordez.

Wenn ein zweistimmiger Satz in die Quatuordez verkehrt werden können soll, so hat man auf Folgendes zu achten: Aus dem Einklang wird der Grundton der Quatuordez, aus der Secund der Grundton der Tredez, aus der Terz der Grundton der Duodez, aus der Quart der Grundton der Undez, aus der Quint der Grundton der Dez, aus der Sext der Grundton der Non, aus der Sept der Grundton der Octav, und folglich aus der Octav der Grundton der Sept, aus der Non der Grundton der Sext, aus der Dez der Grundton der Quint, aus der Undez der Grundton der Quart, aus der Duodez der Grund-

ton der Terz, aus der Tredez der Grundton der Secund, und aus der Quatuordez der Grundton des Einklangs, nämlich so:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1,

oder kürzer:

1 2 3 4 5 6 7
14 13 12 11 10 9 8.

Da die sich gegenüber stehenden Intervalle: Terz und Duodez, Quint und Dez consonirend sind, so dienen sie zur Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen; nur muss die Gegenbewegung beobachtet werden, um offenbare und verdeckte Quinten zu vermeiden. Da die Tredez der Secund gegenüber steht, welche letztere in der Unterstimme dissonirt, so gilt die Tredez hier als Dissonanz der Oberstimme. Die sich gegenüber stehenden: Quart und Undez können einander ersetzen, und entweder in der oberen oder in der unteren Stimme als dissonirend gelten. Da die Sept und Quatuordez, diese als höher versetzte Sept, Dissonanzen der Oberstimme sind, so müssen die Octav und der Einklang als Dissonanzen der Unterstimme behandelt werden. Da die Non als Dissonanz der Oberstimme gilt, so muss bei der ihr gegenüber stehenden Sext die Dissonanz in der Unterstimme sein.

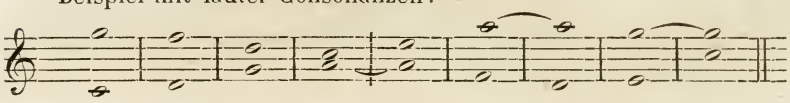
Kurz gefasst sind die Regeln für diesen Contrapunkt folgende:

1. Frei sind: die Terz, Quint, Dez und Duodez, aber nur in der Gegenbewegung, welche auch bei der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen nöthig ist.

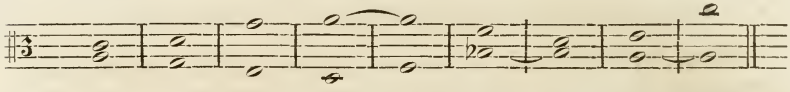
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Quatuordez, Tredez, Undez, Non, Sept, Quart.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Quart, Sext, Octav, Undez.

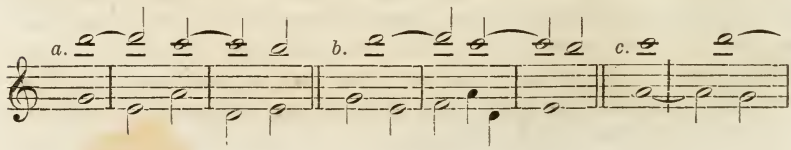
Beispiel mit lauter Consonanzen:

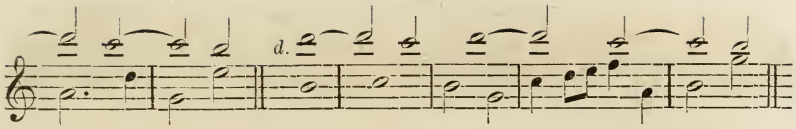


Umkehrung in die Quatuordez:

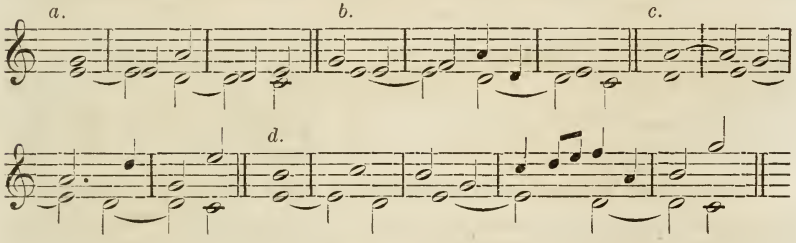


Nun folgt: Behandlung der Quatuordez (*a.*), Behandlung der Tredez (*b.*), Behandlung der Undez (*c.*), Behandlung der Non(*d.*):

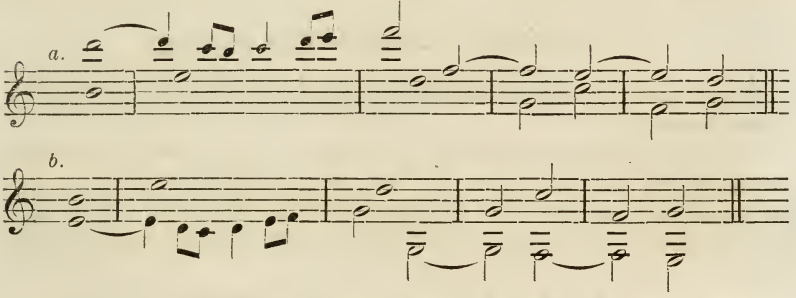




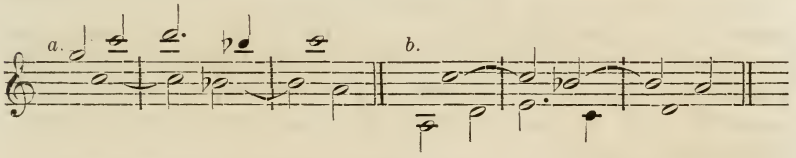

Bei der Umkehrung in die Quatuordez ergiebt sich: Behandlung des Einklangs (*a.*), Behandlung der Secund (*b.*), Behandlung der Quart (*c.*), Behandlung der Sext (*d.*):



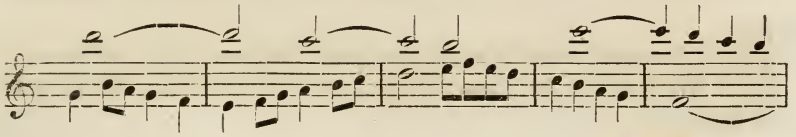

Hier folgt noch die Behandlung der Sept (*a.*), und bei der Umkehrung in die Quatuordez die Behandlung des Grundtons der Octav (*b.*):

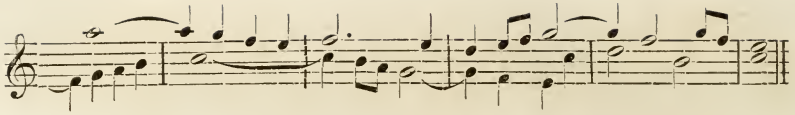



Wenn die Non als entfernte Secund behandelt wird, wodurch die Unterstimme als dissonirend gilt (*a.*), so kann umgekehrt bei der Sext, als näher gerückter Tredez, die Oberstimme als Dissonanz gelten (*b.*). Z. B.

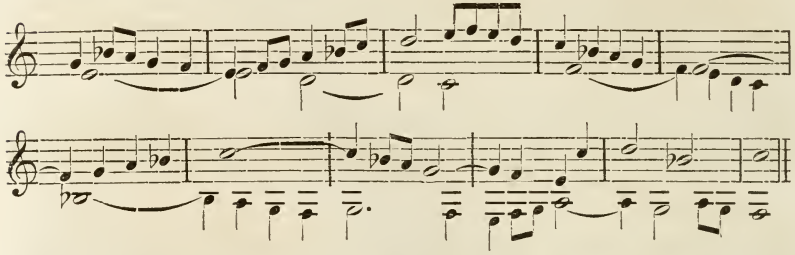



Hier folgt ein längeres Beispiel, wobei auch Durchgänge vorkommen:





Umkehrung desselben in die Quatuordez:



Von einer freien Begleitungsstimme wird später die Rede sein. Hier enden die sieben Hauptgattungen des doppelten Contrapunktes. Die folgenden sind Nebengattungen, die auch nicht ohne Werth sind.

§ 9.

## Vom doppelten Contrapunkte in der Sept.

Um einen in die Sept umzukehrenden Satz zu bilden, ist Folgendes zu bemerken:

Aus dem Einklang wird der Grundton der Sept, aus der Secund der Grundton der Sext, aus der Terz der Grundton der Quint, aus der Quart der Grundton der Quart, folglich aus der Quint der Grundton der Terz, aus der Sext der Grundton der Secund, und aus der Sept der Grundton des Einklangs, nämlich so:

1 2 3 4 5 6 7
7 6 5 4 3 2 1, oder kürzer: 1 2 3 4
7 6 5 4.

Da die Terz der Quint gegenüber steht, beide aber Consonanzen sind, so werden durch diese beiden die Dissonanzen vorbereitet und aufgelöset, und zwar in der Gegenbewegung. Da die Sept die Dissonanz der oberen Stimme ist, so ist der Einklang die Dissonanz der unteren. Da die Secund in der unteren Stimme dissonirt, so dissonirt die Sext in der oberen. Da die Quart wieder der Quart gegenüber steht, so kann entweder die obere oder die untere Stimme als Dissonanz gelten.

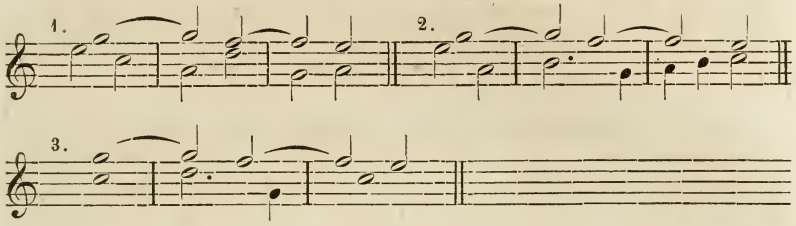
In Kürze sind die Regeln dieses doppelten Contrapunktes folgende:

1. Frei sind: die Terz und Quint, aber nur in der Gegenbewegung.

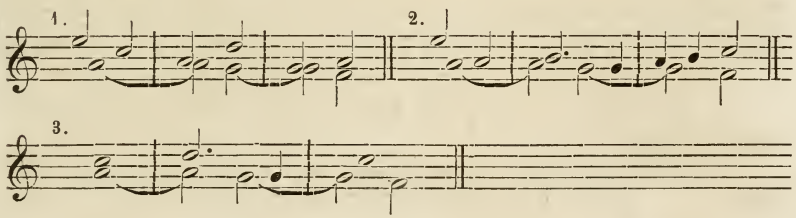
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept, Sext und Quart.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund und Quart.

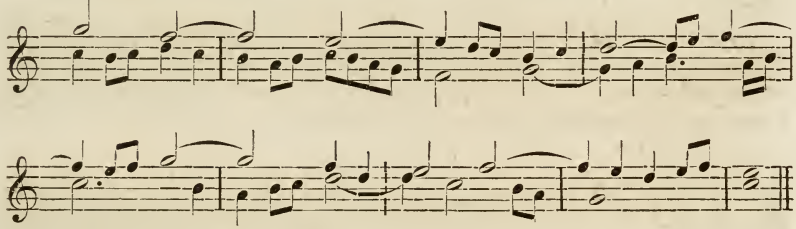
Behandlung der Dissonanzen der Oberstimme:



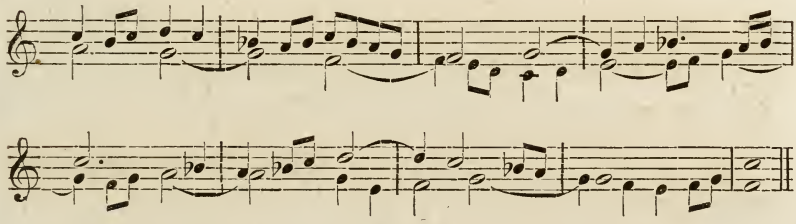

Umkehrung in die Sept, wo sich die Behandlung der Dissonanzen der Unterstimme zeigt:




Hier folgt ein längeres Beispiel, wo auch Durchgänge vorkommen:



Umkehrung in die Sept:



§ 10.

## Vom doppelten Contrapunkte in der Sext.

Hier ändern sich die Intervalle bei der Umkehrung so: Aus dem Einklang wird der Grundton der Sext, aus der Secund der Grundton der Quint, aus der Terz der Grundton der Quart, folglich aus der

Quart der Grundton der Terz, aus der Quint der Grundton der Secund, und aus der Sext der Grundton des Einklangs, nämlich so:

$$\begin{matrix}1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\\6\ 5\ 4\ 3\ 2\ 1,\end{matrix}\ \text{oder kürzer:}\ \begin{matrix}1\ 2\ 3\\6\ 5\ 4.\end{matrix}$$

Da der Einklang und die Sext sich gegenüber stehen und beide Consonanzen sind, so werden durch diese beiden die Dissonanzen vorbereitet und aufgelöset, aber nur in der Gegenbewegung. Da bei der Secund die Unterstimme dissonirt, so muss die ihr gegenüber stehende Quint als Dissonanz der Oberstimme behandelt werden. Da die Quart entweder in der oberen oder in der unteren Stimme als dissonirend angesehen werden kann, so muss auch die Terz entweder in der Unter- oder in der Oberstimme als dissonirend gelten.

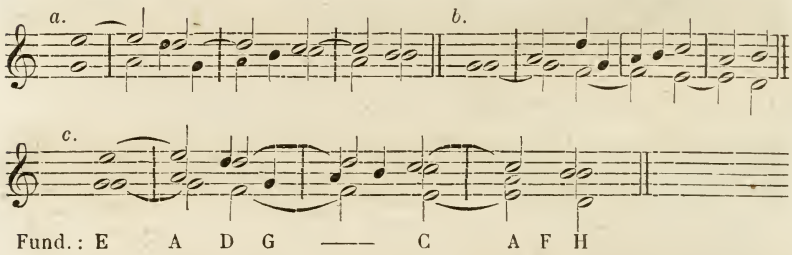
Im Kurzen heissen die Regeln dieses Contrapunktes so:

1. Frei sind: der Einklang und die Sext, aber nur in der Gegenbewegung.

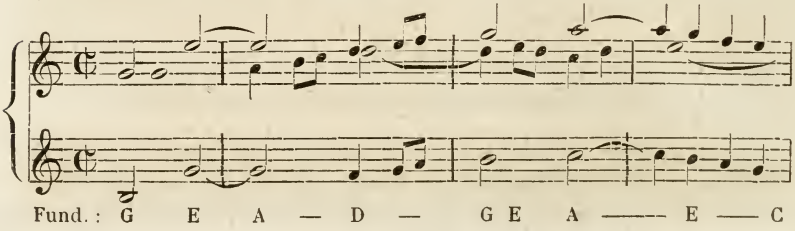
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Quint, Quart und Terz.

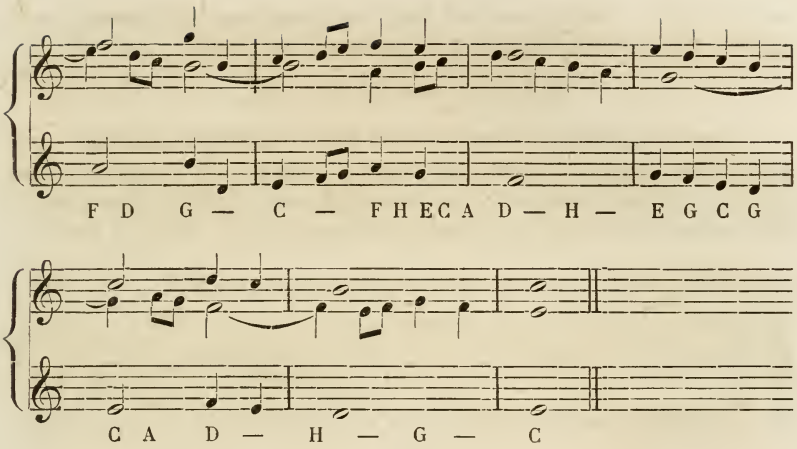
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Terz und Quart.

In folgendem Beispiele (*a.*) zeigt sich die Behandlung der oberen Dissonanzen, in der Umkehrung desselben in die Sext (*b.*) zeigt sich die Behandlung der unteren Dissonanzen, die Vereinigung der Umkehrung mit dem Hauptsatze zeigt sich bei *c.*




Hier ein längeres Beispiel, wobei die Umkehrung in die Sext zugleich vereinigt erscheint:






§ 11.

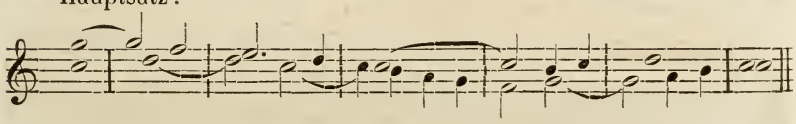
## Vom doppelten Contrapunkte in der Quint.

Hier ändern sich die Intervalle bei der Umkehrung so: Aus dem Einklang wird der Grundton der Quint, aus der Secund der Grundton der Quart, aus der Terz der Grundton der Terz, folglich aus der Quart der Grundton der Secund, aus der Quint der Grundton des Einklangs, nämlich:

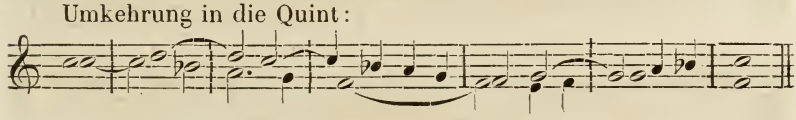
1 2 3 4 5
5 4 3 2 1, oder kürzer: 1 2 3
5 4 3.

Darum sind der Einklang, die Terz und Quint frei. Da bei der Secund die Unterstimme dissonirt, so gilt bei der Quart die Oberstimme als dissonirend. Z. B.

Hauptsatz:



Umkehrung in die Quint:



§ 12.

## Vom doppelten Contrapunkte in der Quart.

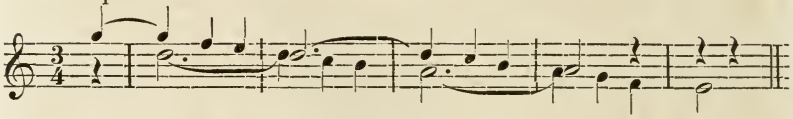
Hier ändern sich die Intervalle bei der Umkehrung so: Aus dem Einklang wird der Grundton der Quart, aus der Secund der Grund-

ton der Terz, folglich aus der Terz der Grundton der Secund, und aus der Quart der Grundton des Einklangs, nämlich:

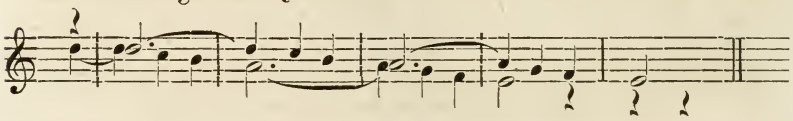
1 2 3 4
4 3 2 1, oder kürzer: 1 2
4 3.

Man sieht leicht, dass sich kein freies Intervall vorfindet, und dass daher nicht beide Stimmen zugleich anfangen und zugleich enden können. Folgendes Beispiel mit durchgehenden Auflösungen ist wohl die einzige, aber nicht zu verachtende Möglichkeit. (Siehe § 31.)

Hauptsatz:



Umkehrung in die Quart:



## § 13.

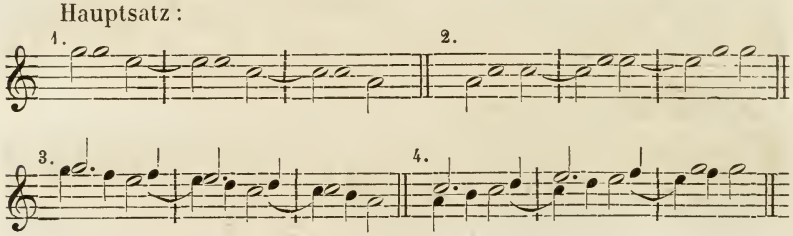
## Vom doppelten Contrapunkte in der Terz.

Hier wird aus dem Einklang der Grundton der Terz, aus der Secund der Grundton der Secund, und aus der Terz der Grundton des Einklangs, nämlich:

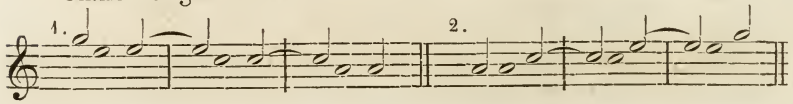
1 2 3
3 2 1, oder kürzer: 1 2
3 2.

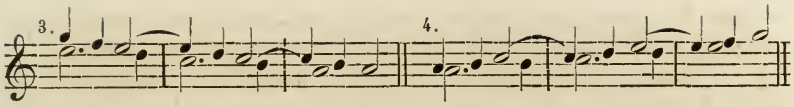
Die zwei Stimmen können sich nicht zugleich bewegen, und die Secund kann nur durchgehend vorkommen; darum beschränkt sich die Möglichkeit auf folgende Fälle:

Hauptsatz:

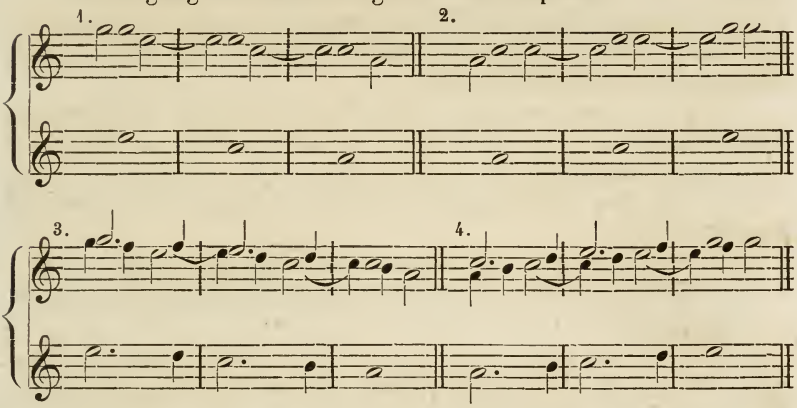



Umkehrung in die Terz:






Vereinigung der Umkehrung mit dem Hauptsatze:




Ein doppelter Contrapunkt in der Secund ist unmöglich, weil aus dem Einklang der Grundton der Secund, und aus der Secund der Grundton des Einklangs wird.

---

## Vereinigung zweier doppelter Contrapunkte.

Da der Contrapunkt in der Dezime alle Consonanzen frei hat, nämlich den Einklang, die Terz, die Quint, die Sext, Octav und Dez, so lassen sich die übrigen doppelten Contrapunkte am leichtesten mit ihm vereinigen.

### § 14.

### Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Octav mit jenem in der Dez.

Zur bequemen Uebersicht werden die beiden Zahlenreihen derselben neben einander gestellt:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | |
| 8 | 7 | 6 | 5, | und: | | 10 | 9 | 8 | 7 | 6. | |

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Wenn der zu verfertigende Hauptsatz in die Octav umgekehrt werden soll, so müssen in diesem die Non und Dez wegbleiben.

2. Wenn der Hauptsatz in die Dez umgekehrt werden soll, so muss die gerade Bewegung durchgängig vermieden werden.

3. Wenn der Hauptsatz in die Octav umgekehrt werden soll, so

verliert die Quint ihre Freiheit, die sie im Contrapunkt der Dez hat, weil sie im Contrapunkt der Octav der Quart gegenüber steht.

4. Wenn der Hauptsatz in die Dez umgekehrt werden soll, so muss die Quart in der unteren Stimme vorbereitet und aufgelöset werden, wie es die Sept in der oberen Stimme zu thun hat. Ist nun bei der Quart die Unterstimme die Dissonanz, so muss, weil im Contrapunkt der Octav die Quart der Quint gegenüber steht, diese letztere Dissonanz der Oberstimme sein.

5. Die Secund und Sept bleiben wie gewöhnlich zu behandeln, nämlich bei ersterer ist die Dissonanz unten, bei letzterer oben.

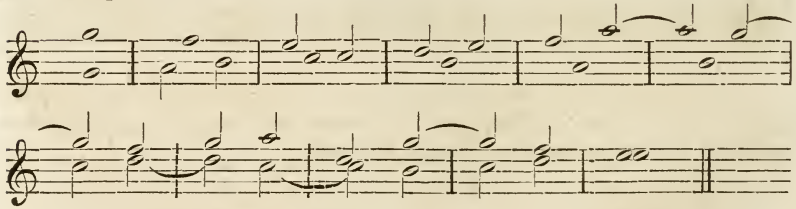
Diese Regeln sind also in Kürze so:

1. Frei sind: Einklang, Terz, Sext und Octav, aber nur in der Gegenbewegung.

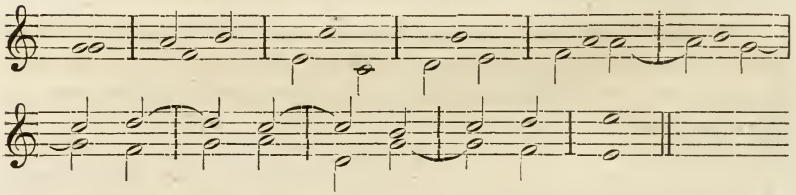
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: Sept und Quint.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: Secund und Quart. — Z. B.

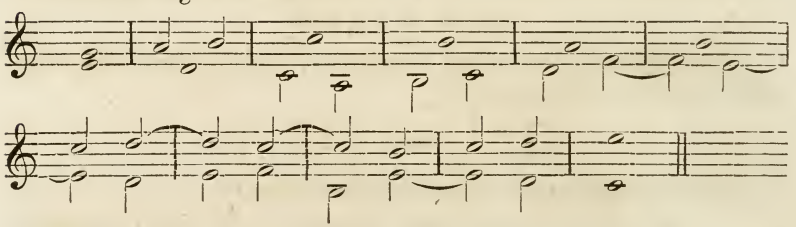
Hauptsatz:



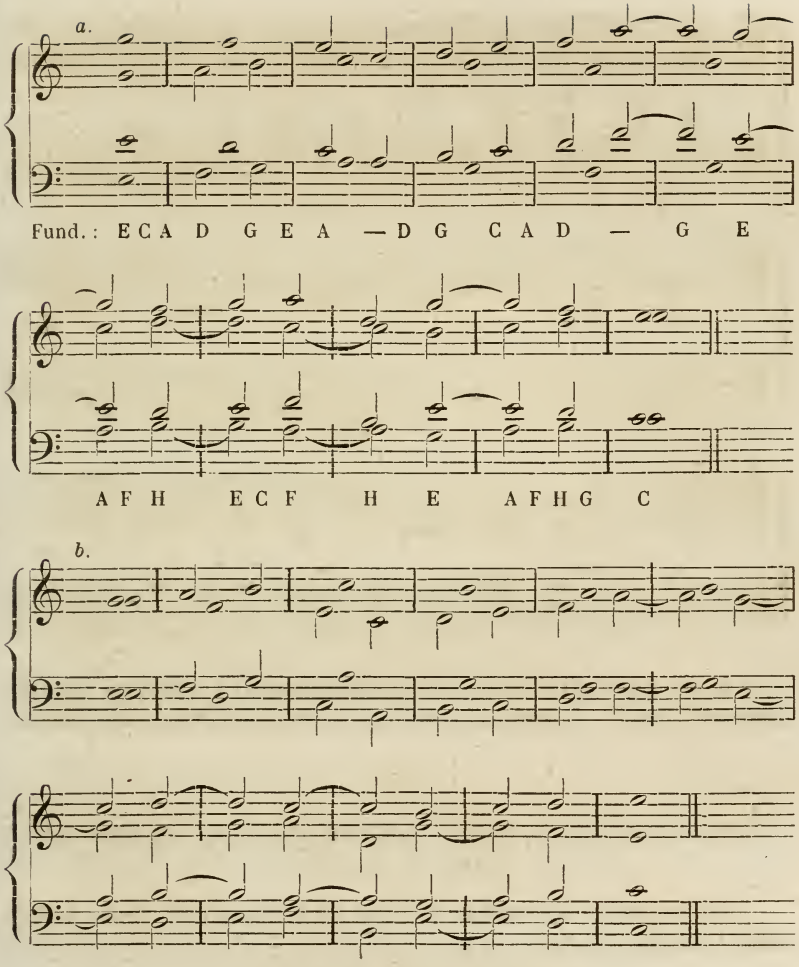
Umkehrung in die Octav:



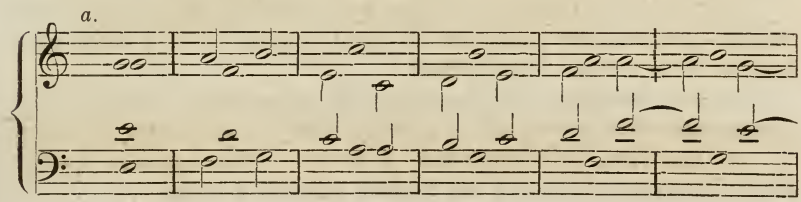
Umkehrung in die Dez:

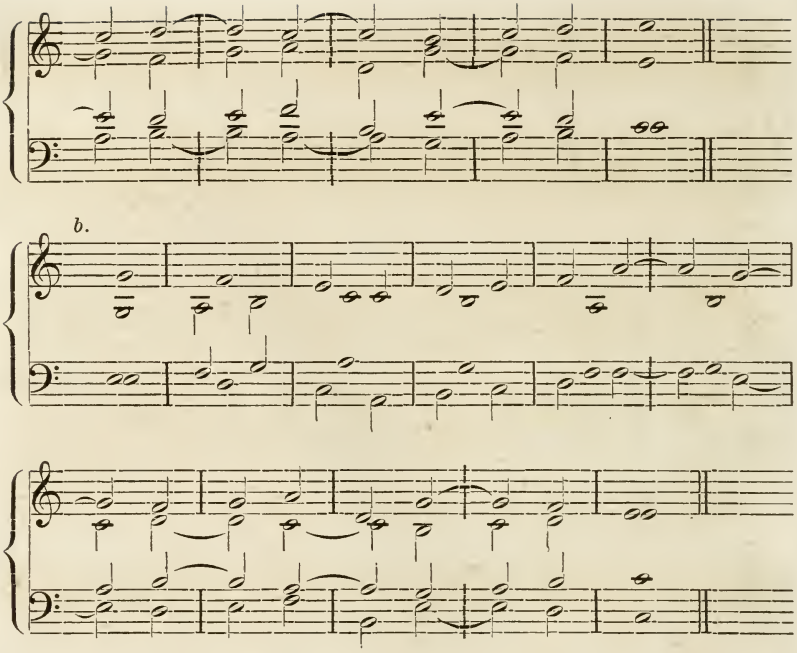


Sowohl bei dem Hauptsatze als auch bei der Umkehrung in die Octav können den beiden Stimmen die Umkehrungen in die Dezime beigefügt werden, wodurch vierstimmige Sätze entstehen, wie hier zu sehen. Die Fundamente bleiben wie bei *a.* so auch bei *b.*




Wenn von den zwei oberen Stimmen die oberste bei *a.* und *b.* um eine Octav herabgesetzt wird, und die zwei unteren so bleiben, wie sie sind, so entstehen noch folgende zwei Beispiele, wobei das Fundament immer dasselbe bleibt.






Wenn von jedem dieser vier Sätze entweder die oberste oder die unterste Stimme weggelassen wird, so entstehen dreistimmige Sätze.

## § 15.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Non mit jenem in der Dez.

Zur bequemen Uebersicht werden die Zahlenreihen dieser beiden neben einander gestellt:

1 2 3 4 5 und: 1 2 3 4 5
9 8 7 6 5, 10 9 8 7 6.

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Wenn der zu verfertigende Hauptsatz in die Non versetzt werden soll, so muss in demselben die Dez wegbleiben.

2. Da im Contrapunkt der Non nur die Quint frei ist, so verlieren die übrigen Intervalle, die im Contrapunkt der Dez sonst noch Consonanzen wären, ihre Freiheit.

3. Der Grundton des Einklangs ist dissonirend, weil ihm im Contrapunkt der Non die Non gegenüber steht, welche oben dissonirt.

4. Die Octav ist dissonirend, weil ihr im Contrapunkt der Non der dissonirende Grundton der Secund gegenüber steht.

5. Der Grundton der Terz dissonirt, weil ihm im Contrapunkt der Non die in der Oberstimme dissonirende Sept gegenüber steht.

6. Der Grundton der Quart ist dissonirend, weil ihm im Contrapunkt der Dez die Sept gegenüber steht.

7. Da der Sext im Contrapunkt der Non die Quart gegenüber steht, welche entweder oben oder unten dissonirt, so trifft dieses Loos auch die Sext. In Rücksicht des Contrapunktes der Dez aber, wo die Quart unten dissonirt, muss die Sext nur Dissonanz der Oberstimme sein, wie zuletzt gezeigt werden wird.

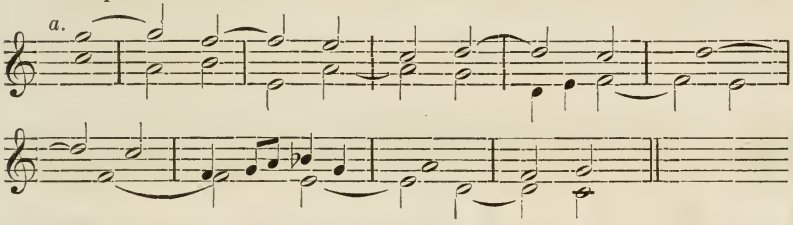
Diese Regeln heissen in Kürze so:

1. Frei ist nur die Quint, und zwar in der Gegenbewegung.

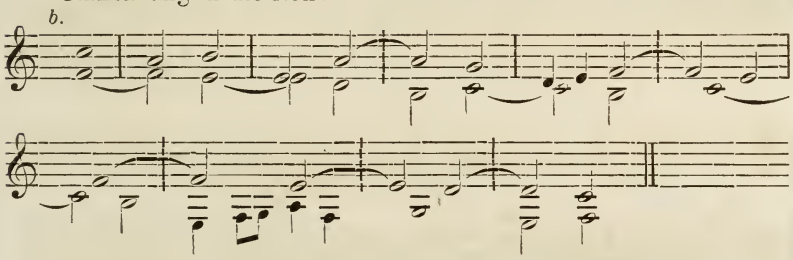
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Non, Octav, Sept und Sext.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz, Quart und (wenn die Umkehrung in die Non allein berücksichtigt wird) die Sext. — Z. B.

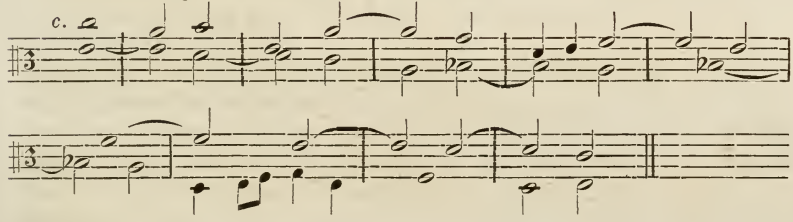
Hauptsatz:




Umkehrung in die Non:

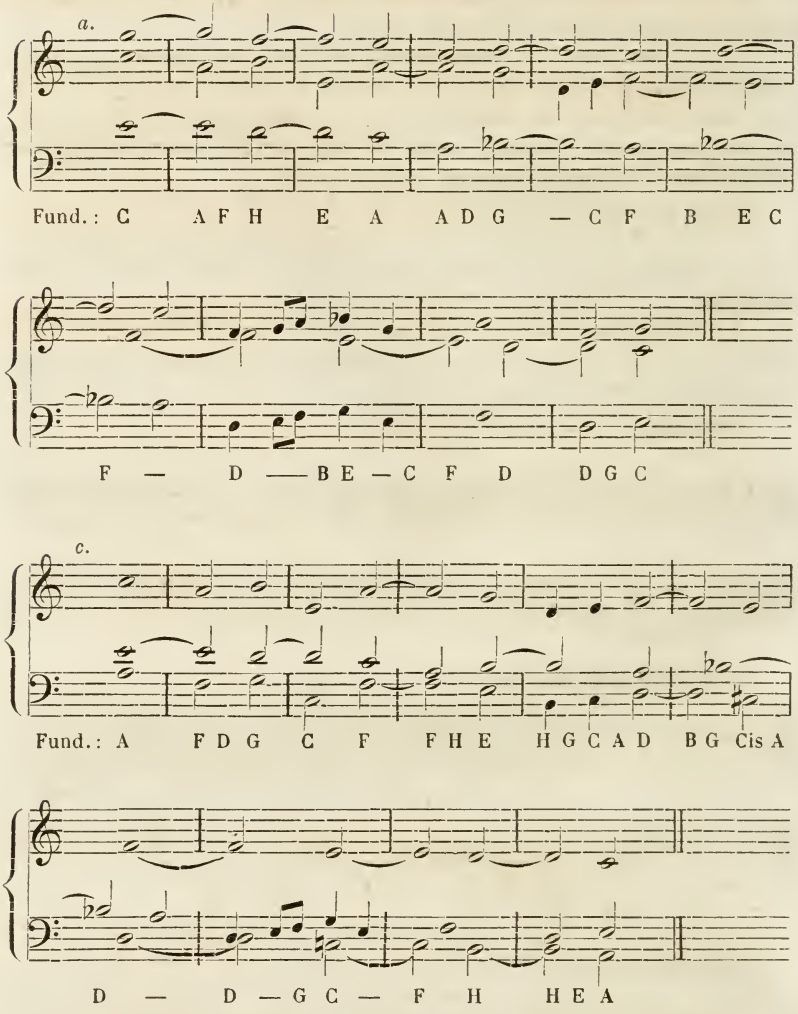



Umkehrung in die Dez:

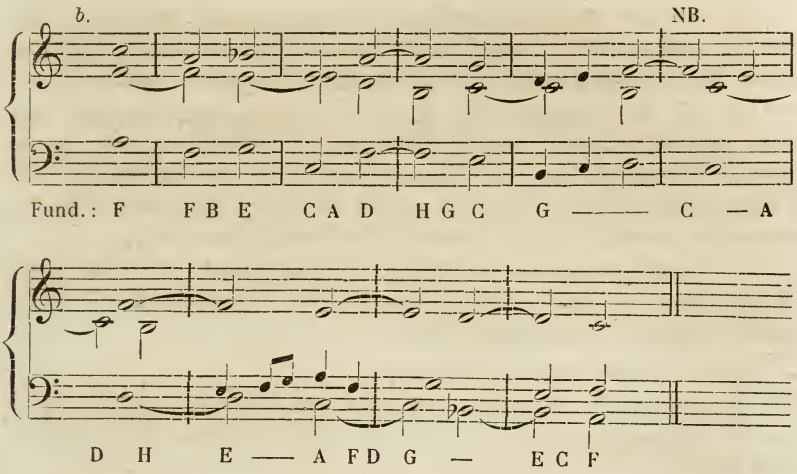



Sowohl dem Hauptsatz (*a.*) als der Umkehrung in die Dez (*c.*)

können Dezimen beigefügt werden, wodurch zwei dreistimmige Sätze entstehen, nämlich:




Damit der Umkehrung in die Non (*b.*) auch Dezimen beigefügt werden können, muss entweder im sechsten Takte die Bindung in der unteren Stimme wegbleiben, oder es muss der fünfte und sechste Takt übergangen werden, weil im Contrapunkt der Dez die Quart nicht in der oberen, sondern nur in der unteren Stimme vorbereitet und aufgelöset wird. Hier das Beispiel mit der Aenderung in der zugefügten Unterstimme im sechsten Takte:




Es müsste daher in dem Hauptsatze bei der Sext nicht auch der untere Ton als dissonirend genommen werden, da sonst bei der Umkehrung in die Non bei der Quart der obere Ton dissonirt, was hernach dem Contrapunkt der Dez widerstreitet. Wenn übrigens nicht gefordert wird, dass der Verkehrung in die Non Dezimen beigefügt werden sollen, so ist gegen das Beispiel bei *b.* nichts einzuwenden.

## § 16.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Undez mit jenem in der Dez.

Die Zahlenreihen dieser beiden sind folgende:

1 2 3 4 5 6 und: 1 2 3 4 5
11 10 9 8 7 6, 10 9 8 7 6.

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Da der Hauptsatz auch in die Dez umgekehrt werden soll, so muss die Undez wegbleiben.

2. Da im Contrapunkt der Undez nur die Sext frei ist, so verlieren die übrigen Intervalle, welche sonst im Contrapunkt der Dez Consonanzen wären, ihre Freiheit, und die Sext selbst tritt nur in der Gegenbewegung auf.

3. Der Grundton des Einklangs gilt hier als Dissonanz, weil die Undez Dissonanz der Oberstimme ist. Wenn man aber die Umkehrung in die Undez wieder in die Dez verkehren will, so bleibt der Einklang ganz weg.

4. Da der Grundton der Secund dissonirt, so muss die Dez, welche im Contrapunkt der Undez der Secund gegenüber steht, in der oberen Stimme als Dissonanz gelten.

5. Da der Grundton der Terz im Contrapunkt der Undez der Non gegenüber steht, welche als Dissonanz der Oberstimme gilt, so muss dieser Grundton der Terz ebenfalls als Dissonanz gelten.

6. Da der Grundton der Quart im Contrapunkt der Dez der Sept gegenüber steht, welche Dissonanz der Oberstimme ist, so ist ersterer Dissonanz der Unterstimme; und weil im Contrapunkt der Undez wieder die Octav dem Grundton der Quart gegenüber steht, so muss also auch die Octav Dissonanz der Oberstimme sein.

7. Da der Grundton der Quint im Contrapunkt der Undez der Sept gegenüber steht, welche Dissonanz der Oberstimme ist, so ist ersterer Dissonanz der Unterstimme.

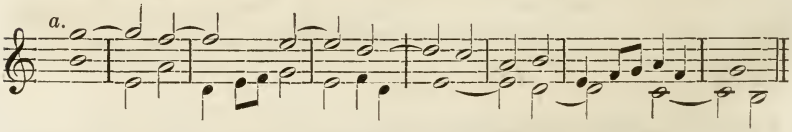
Diese Regeln heissen in Kürze so:

1. Frei ist nur die Sext, und nur in der Gegenbewegung.

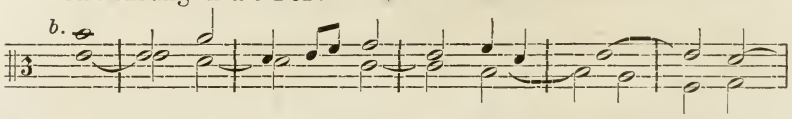
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Dez, Non, Octav und Sept.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang (wenn das Zusetzen der Dezimen nicht verlangt wird), die Secund, Terz, Quart und Quint. — Z. B.

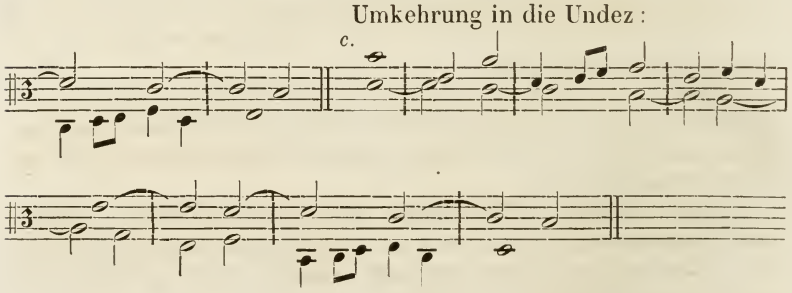
Hauptsatz:




Umkehrung in die Dez:

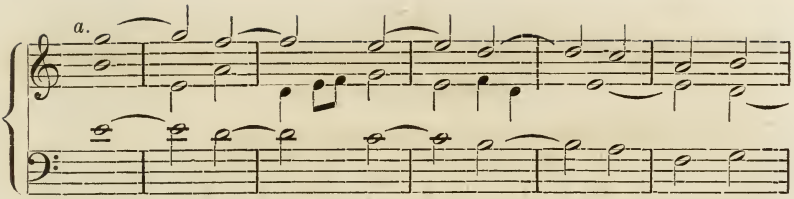



Umkehrung in die Undez:



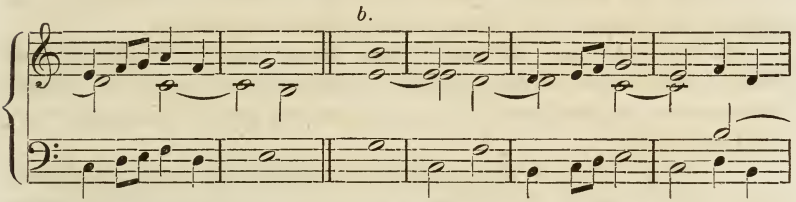

Sowohl dem Hauptsatz (*a.*) als seinen beiden Umkehrungen (*b.* und *c.*) können Dezimen beigefügt werden, wodurch folgende drei dreistimmige Sätze entstehen:

a.



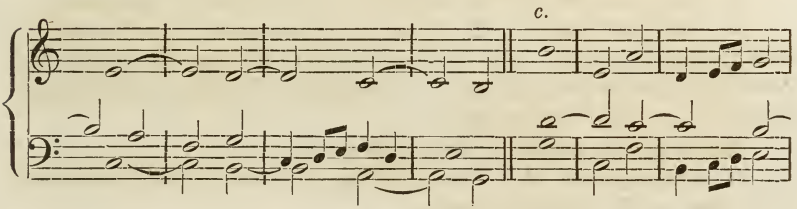
Fund.: E EAD D —GC CFH— E A FDG

b.

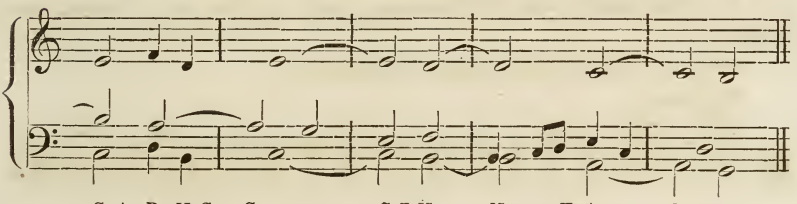


C —F DHE — E CAD H —GC CFH—G

c.



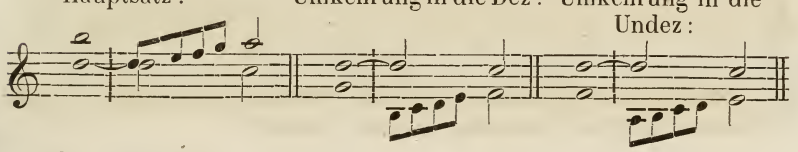
C A FDG C — FDHE — G CF H — E



CA DHG C — CFH H —EA — D G

Hier folgt noch der Gebrauch des Einklangs, wobei aber die Umkehrung in die Undez sich nicht wieder in die Dez umkehren lässt, weil die Grenzen der letzteren überschritten sind.

Hauptsatz : Umkehrung in die Dez : Umkehrung in die Undez :



## § 17.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Duodez mit jenem in der Dez.

Die Zahlenreihen dieser beiden sind folgende:

1 2 3 4 5 6 und: 1 2 3 4 5
12 11 10 9 8 7, 10 9 8 7 6.

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Da der Hauptsatz auch in die Dez verkehrt werden soll, so müssen die Duodez und Undez in demselben wegbleiben.

2. Der Einklang, die Terz, Quint, Octav und Dez sind frei, weil diesen Consonanzen in den beiden vereinigten Contrapunkten wieder Consonanzen gegenüber stehen; nur muss die gerade Bewegung vermieden werden.

3. Da der Sext im Contrapunkt der Duodez die Sept gegenüber steht, welche in der Oberstimme dissonirt, so muss der Grundton der Sext ebenfalls als Dissonanz behandelt werden.

4. Der Grundton der Secund ist, wie gewöhnlich, Dissonanz.

5. Da dem Grundton der Quart im Contrapunkt der Duodez die Non gegenüber steht, und im Contrapunkt der Dez die Sept, Non und Sept aber in der Oberstimme dissoniren, so trifft bei der Quart dasselbe Loos die Unterstimme.

Diese Regeln gestalten sich in Kürze so:

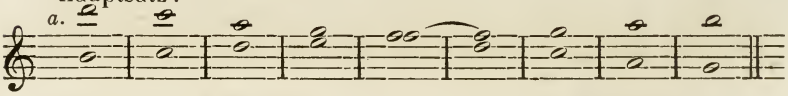
1. Consonanzen sind: der Einklang, die Terz, Quint, Octav und Dez, aber in der Gegenbewegung.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept und Non.

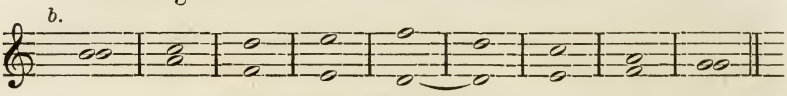
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Quart und Sext.

Hier ein Beispiel mit lauter Consonanzen:

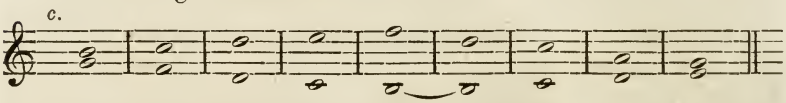
Hauptsatz:



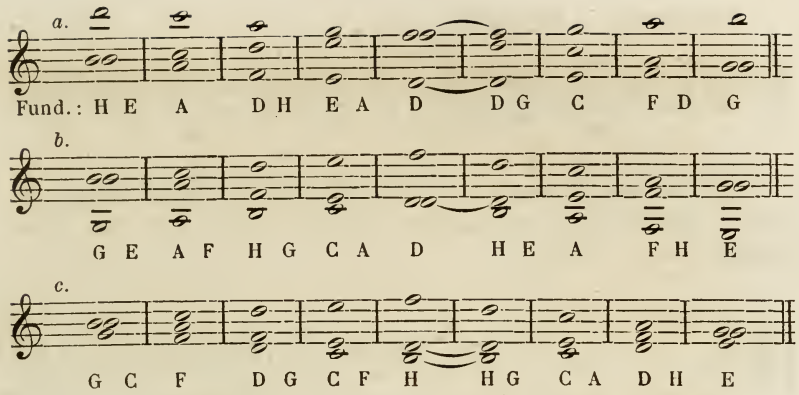

Umkehrung in die Dez:



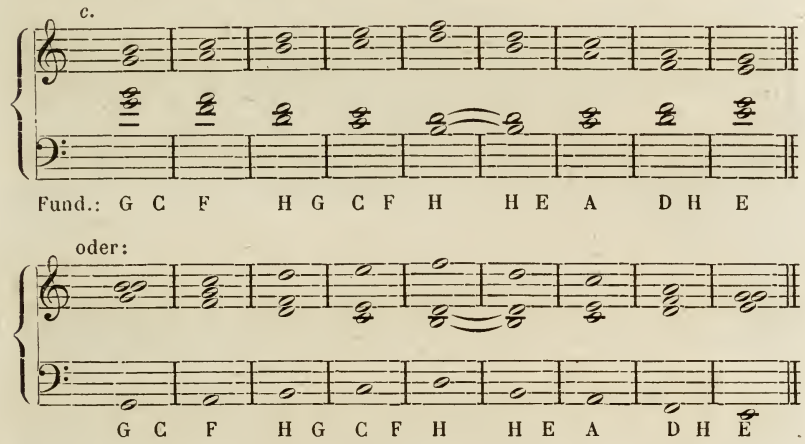

Umkehrung in die Duodez:




Sowohl dem Hauptsatze (*a.*) als den beiden Umkehrungen (*b.* und *c.*) können Dezimen beigefügt werden, nämlich:

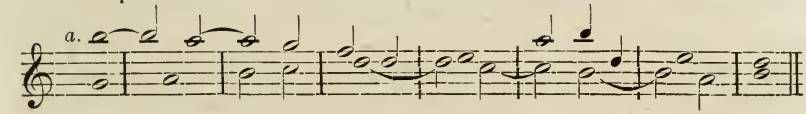



Bei der Umkehrung *c.* können auch der oberen Stimme Unterterzen oder Unterdezimen, welche letztere jedoch noch um eine Octav tiefer zu rücken sind, beigefügt werden, wodurch noch zwei vierstimmige Sätze entstehen, wie hier zu sehen:

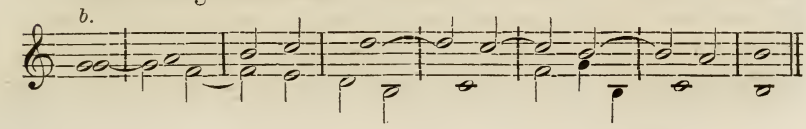



Zweites Beispiel, wo auch Dissonanzen vorkommen:

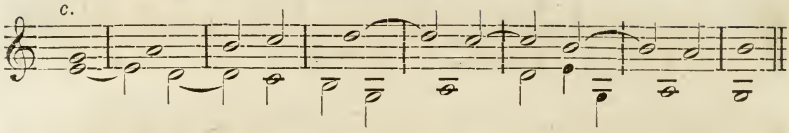
Hauptsatz:



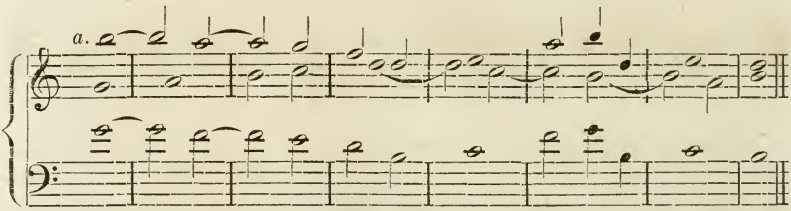

Umkehrung in die Dez:



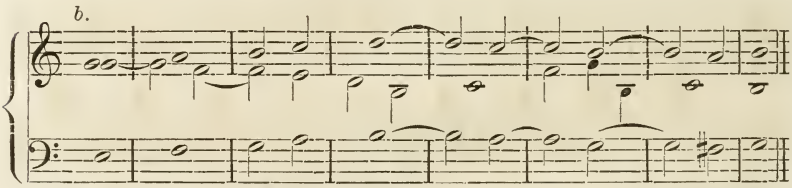
Umkehrung in die Duodez:



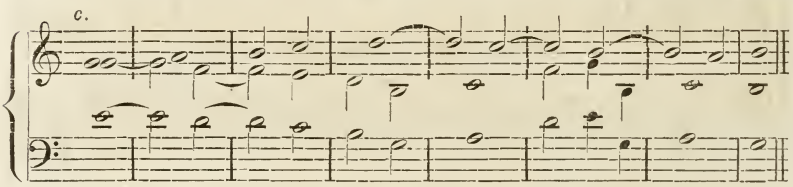

Sowohl dem Hauptsatze (*a.*) als den beiden Umkehrungen (*b.* und *c.*) können Dezimen beigefügt werden, wodurch der Satz dreistimmig wird, nämlich:




Fund.: G E A F H G C A D H G C — F D G — C A F H




E C F — D G E A F H — G C A F D G C Fis D G




E A D H G C F H G E A — D H E — A — D G

Wenn bei den dreistimmigen Sätzen bei *a.* und *b.* der Mittelstimme Unterdezimen beigefügt werden, so entstehen zwei vierstimmige Sätze. Will man den dreistimmigen Satz bei *c.* vierstimmig machen, so können der Oberstimme Unterdezimen beigefügt werden, wenn im fünften Takte die Bindung weggelassen wird; und damit die zwei unteren Stimmen sich nicht kreuzen, muss man die Unterdezimen noch um eine Octav tiefer rücken, welches den Lesern überlassen bleibt.

## § 18.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Tredez mit jenem in der Dez.

Zuerst die Zahlenreihe von beiden:

1 2 3 4 5 6 7 und: 1 2 3 4 5
13 12 11 10 9 8 7, 10 9 8 7 6.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Tredez, Duodez und Undez müssen im Hauptsatze wegbleiben, damit er in die Dez umgekehrt werden kann.

2. Dem Einklang, der Sext und Octav stehen in beiden vereinigten Contrapunkten Consonanzen gegenüber, also sind diese frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Die Sept, als beständige Dissonanz der Oberstimme, würde im Contrapunkt der Tredez zur Dissonanz der unteren Stimme, also kann sie nur durchgehend vorkommen.

4. Bei der Terz muss die Unterstimme als Dissonanz gelten, weil sie im Contrapunkt der Tredez zur Undez wird, welche als Dissonanz der Oberstimme gilt.

5. Bei der Quart gilt der Grundton als Dissonanz, weil im Contrapunkt der Dez derselben die Sept gegenüber steht, welche in der Oberstimme dissonirt. Daher muss die Dez, welcher im Contrapunkt der Tredez die Quart gegenüber steht, in der Oberstimme als Dissonanz gelten.

6. Die Secund ist, wie gewöhnlich, Dissonanz der Unterstimme, so wie die Non Dissonanz der Oberstimme.

7. Da im Contrapunkt der Tredez die Non dem Grundton der Quint gegenüber steht, so ist letzterer ebenso als Dissonanz zu behandeln, wie die erstere.

Diese Regeln gestalten sich in Kurzem so:

1. Frei sind: der Einklang, die Sext und Octav, aber nur in der Gegenbewegung.

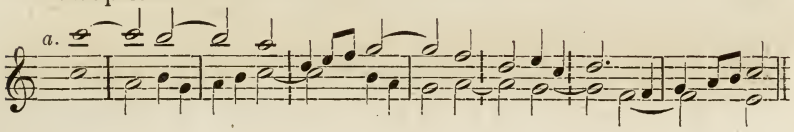
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Dez und Non.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Terz, Quart und Quint.

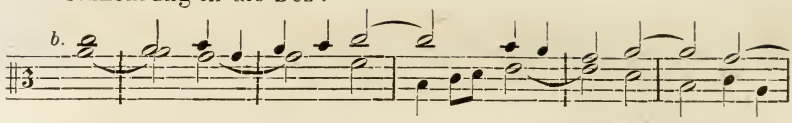
4. Die Sept gilt nur im Durchgange.

Hier ein Beispiel:

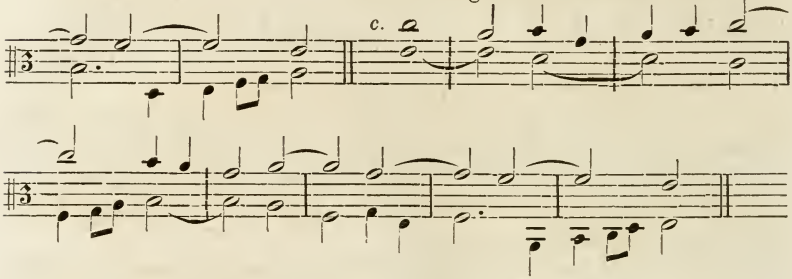
Hauptsatz:



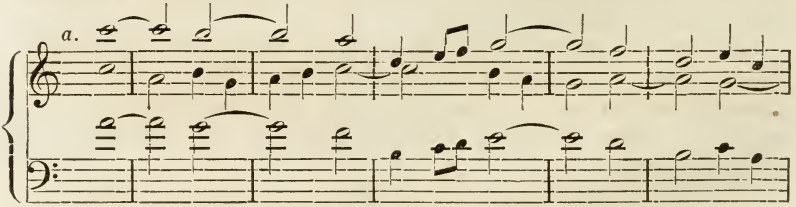
Umkehrung in die Dez:



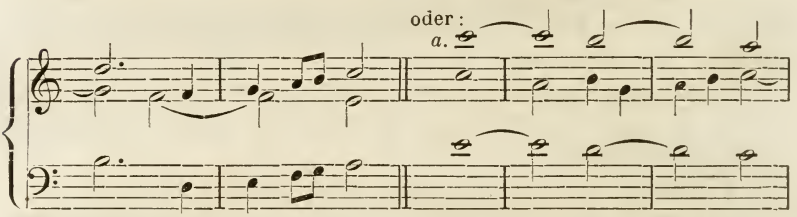

Umkehrung in die Tredez:



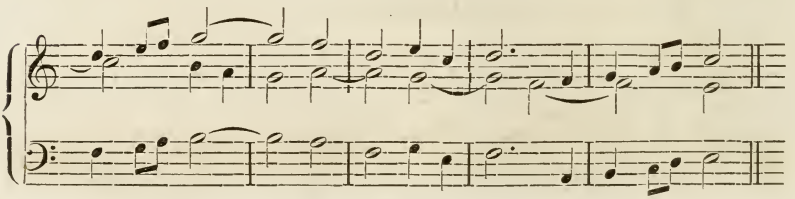

Dem Hauptsatze (*a.*) können entweder Dezimen oder Tredezimen beigesetzt werden. Der Umkehrung in die Dez bei *b.* können Dezimen, und der Umkehrung in die Tredez bei *c.* können Tredezimen beigefügt werden, nämlich:



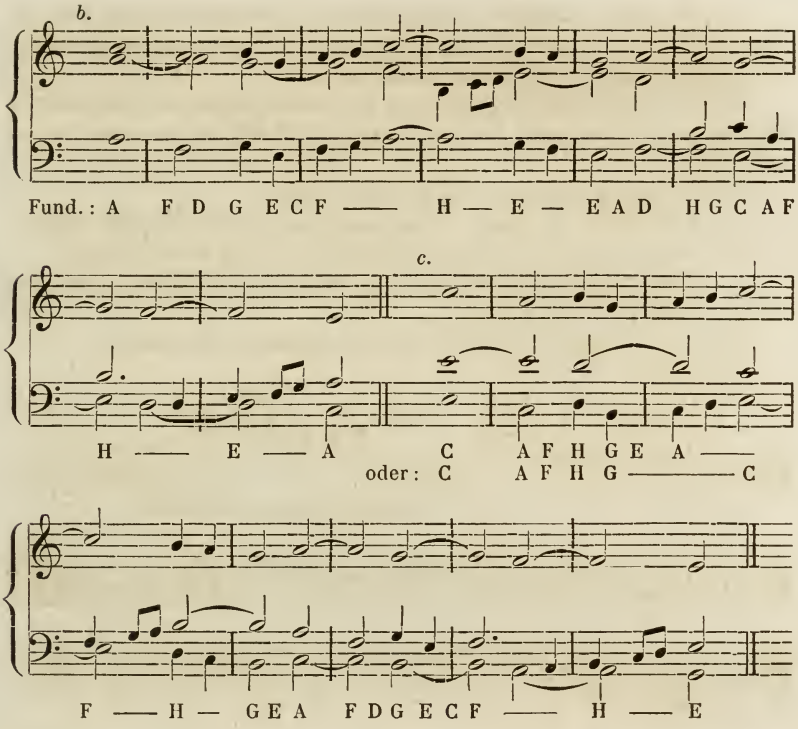

Fund.: A A D G — E A F H — E E A D H G C A F




H — E — A C A F H G E A —



D — G — G C F D H E C A D — G — C




## § 19.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quatuordez mit jenem in der Dez.

Zuerst die Zahlenreihe von beiden:

1 2 3 4 5 6 7 und: 1 2 3 4 5
14 13 12 11 10 9 8, 10 9 8 7 6.

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Quatuordez, Tredez, Duodez und Undez bleiben im Hauptsatze weg, damit er in die Dez versetzt werden kann.

2. Der Terz, Quint und Dez stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, also sind sie frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Die Secund ist, wie gewöhnlich, Dissonanz der Unterstimme, so wie die Non Dissonanz der Oberstimme.

4. Da dem Grundton des Einklangs im Contrapunkt der Quatuordez die Quatuordez gegenüber steht, so wie dem Grundton der Octav die Sept, so sind die Grundtöne des Einklangs und der Octav als Dissonanz zu behandeln.

5. Da dem Grundton der Quart im Contrapunkt der Dez die Sept, und im Contrapunkt der Quatuordez die Undez gegenüber steht, so ist billig, dass er als Dissonanz gelte.

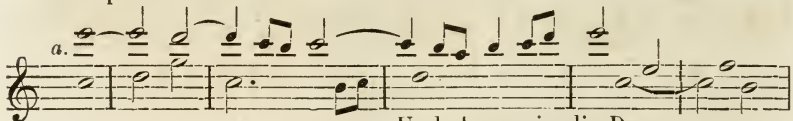
6. Da dem Grundton der Sext im Contrapunkt der Quatuordez die Non gegenüber steht, so ist es ebenfalls billig, dass er als Dissonanz gelte.

Diese Regeln lassen sich kurz also fassen:

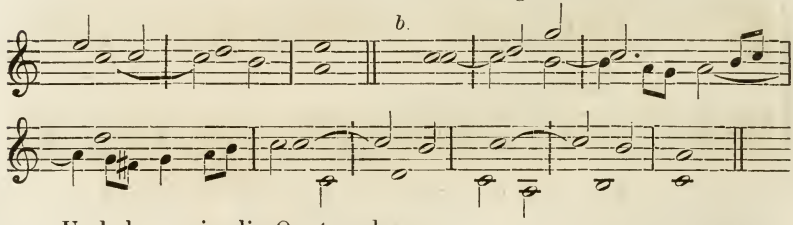
1. Frei sind: die Terz, Quint und Dez in der Gegenbewegung.
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Non und Sept.
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Quart, Sext und Octav.

Hier ein Beispiel, worin auch Durchgänge vorkommen.

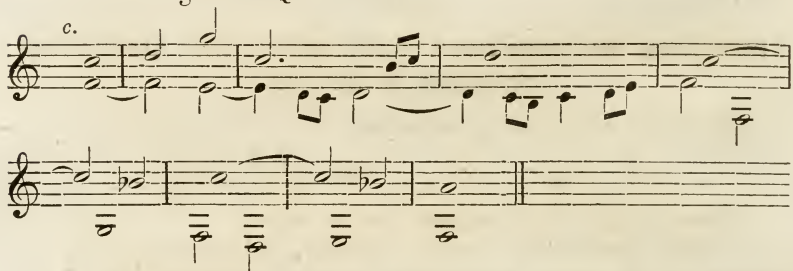
Hauptsatz:



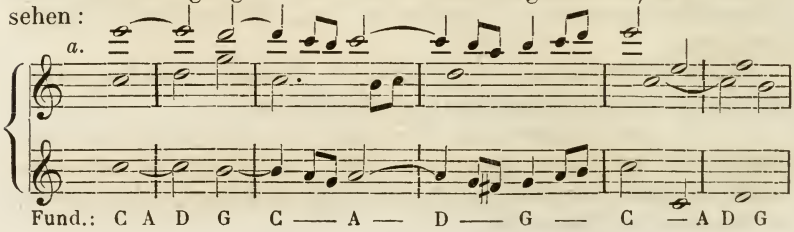

Umkehrung in die Dez:

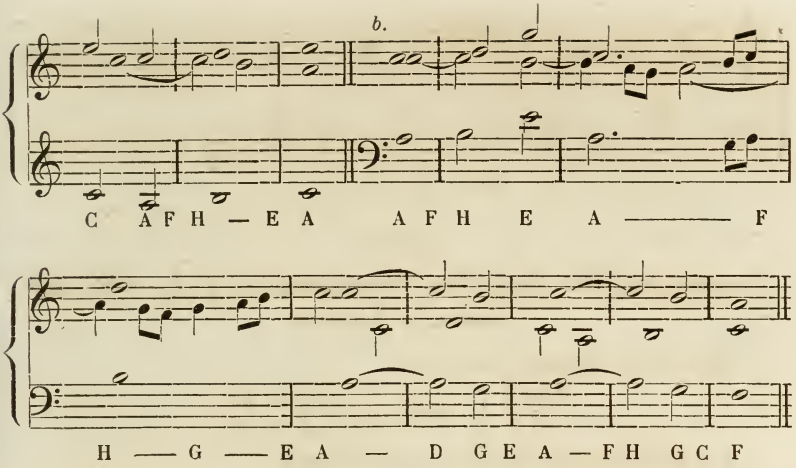



Umkehrung in die Quatuordez:



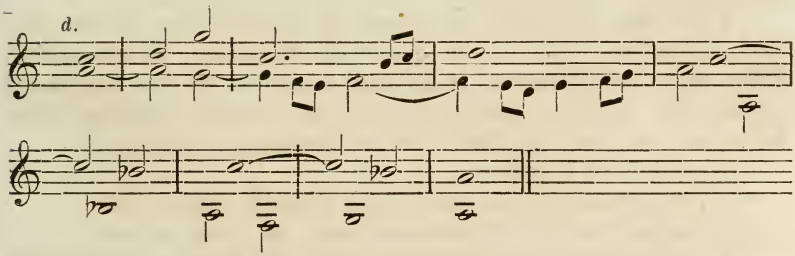

Der Hauptsatz (*a.*) und die Umkehrung in die Dez (*b.*) können mittelst Hinzufügung der Dezimen dreistimmig werden, wie hier zu sehen:



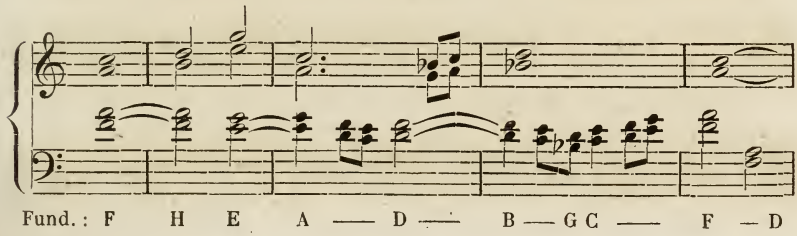


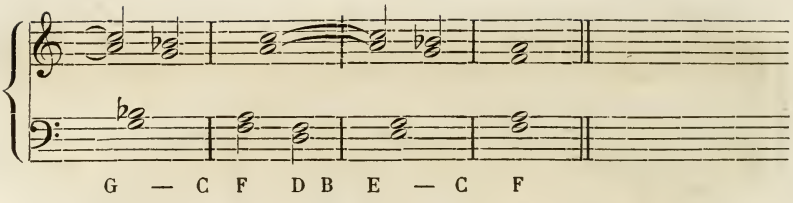

Bei dem Beispiele *b.* können auch der Mittelstimme Unterdezimen beigefügt werden, wodurch der Satz vierstimmig wird, welches zu thun den Lesern überlassen bleibt.

Da die oben gegebenen Regeln auch für den Contrapunkt in der Duodez, insofern er noch mit diesen beiden vereinigt werden soll, passend sind, so lässt der Hauptsatz sich auch in die Duodez versetzen, wie folgendes Beispiel (*d.*) zeigt.




Da nun die Umkehrungen in die Duodez und Quatuordez zusammen Terzen machen, und da der oberen Stimme bei *c.* statt Unterdezimen Unterterzen beigefügt werden können, so entsteht folgender vierstimmige Satz aus der Vereinigung der Sätze bei *c.* und *d.*






## § 20.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sept mit jenem in der Dez.

Die beiden Zahlenreihen sind:

1 2 3 4 und: 1 2 3 4 5
7 6 5 4, 10 9 8 7 6.

Die Bemerkungen hierüber sind folgende:

1. Die Dez, Non und Octav bleiben im Hauptsatze weg, da er auch in die Sept umgekehrt werden muss.

2. Der Terz und Quint stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, darum sind diese frei, aber in der Gegenbewegung.

3. Da im Contrapunkt der Sept dem Grundton des Einklangs die Sept gegenüber steht, so ist billig, dass er als Dissonanz behandelt werde.

4. Da dem Grundton der Quart im Contrapunkt der Dez die Sept gegenüber steht, so ist dieser als Dissonanz zu behandeln. Wenn aber die Umkehrung in die Sept wieder in die Dez umgekehrt werden soll, welches nöthig ist, wenn ihr Dezimen beigefügt werden sollen, so kann die Quart nur im Durchgange vorkommen.

Kurz sind die Regeln so:

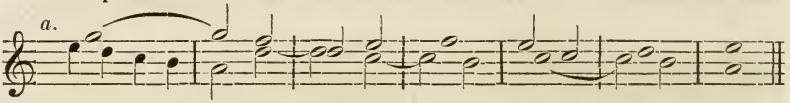
1. Die Terz und Quint sind in der Gegenbewegung frei.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept und Sext.

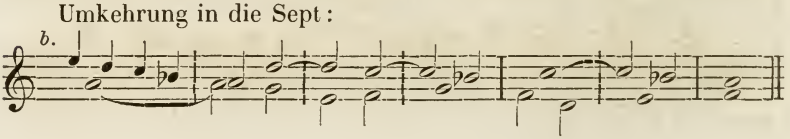
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund und Quart, oder letztere nur im Durchgang.

Hier ein Beispiel:

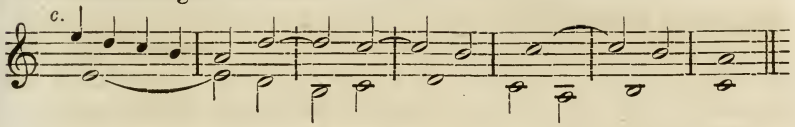
Hauptsatz:



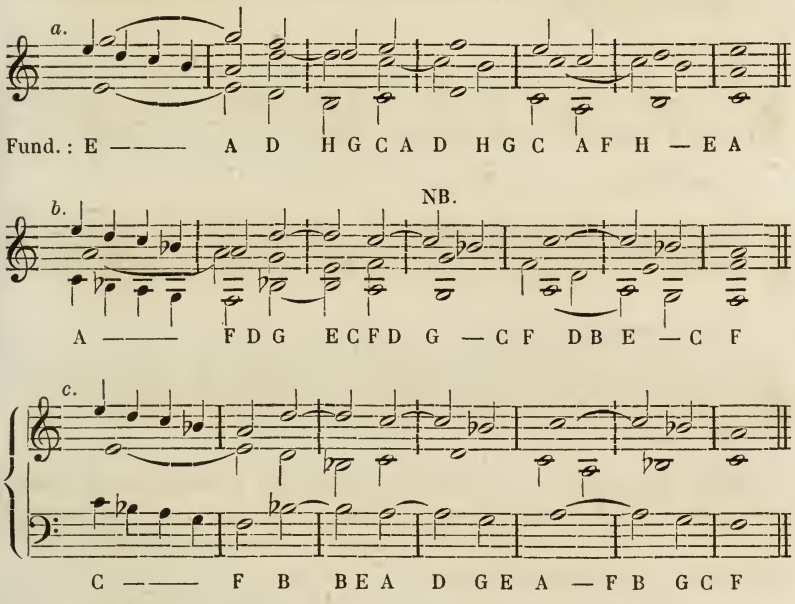

Umkehrung in die Sept:



Umkehrung in die Dez:




Dem Hauptsatze (*a.*) und der Umkehrung in die Dez (*c.*) können durchaus Dezimen beigefügt werden. Bei der Umkehrung in die Sept (*b.*) muss aber im vierten Takte die Bindung in der beizufügenden tieferen Stimme wegbleiben, wie hier zu sehen:




## § 21.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sext mit jenem in der Dez.

Zuerst die beiden Zahlenreihen zur Vergleichung:

1 2 3 und: 1 2 3 4 5
6 5 4, 10 9 8 7 6.

Die Bemerkungen hierüber sind folgende:

1. Die Dez, Non, Octav und Sept bleiben im Hauptsatze weg, weil er auch in die Sext umzukehren ist.

2. Der Einklang und die Sext stehen in beiden Contrapunkten anderen Consonanzen gegenüber, und sind darum, aber nur in der Gegenbewegung, frei.

3. Da die Quint im Contrapunkt der Sext der Secund als

unterer Consonanz gegenüber steht, so muss die Quint als Dissonanz der oberen Stimme gelten.

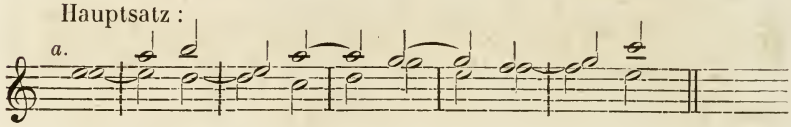
4. Da der Grundton der Quart in dem Contrapunkt der Dez als Dissonanz gilt, so muss, rückwirkend auf die Vereinigung mit jenem der Sext, die Terz als Dissonanz der oberen Stimme gelten.

Die Regeln heissen also in Kurzem:

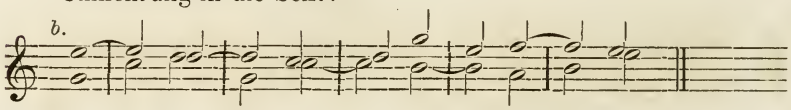
1. Einklang und Sext sind in der Gegenbewegung frei.
2. Quint und Terz sind Dissonanzen der Oberstimme.
3. Secund und Quart sind Dissonanzen der Unterstimme.

Hier ein Beispiel:

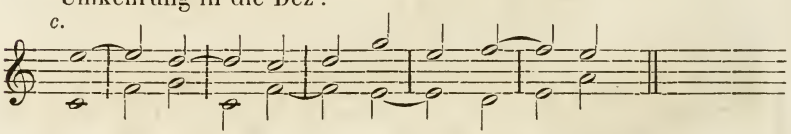
Hauptsatz:



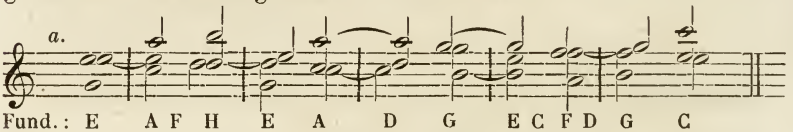

Umkehrung in die Sext:



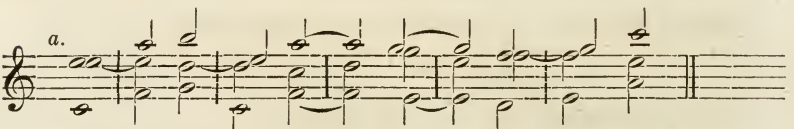

Umkehrung in die Dez:



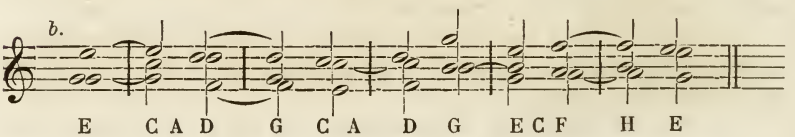

Dem Hauptsatze (*a.*) und der Umkehrung in die Sext (*b.*) können sowohl Sexten als Dezimen beigefügt werden; der Umkehrung in die Dez (*c.*) kann man Dezimen beifügen. Hierdurch entstehen folgende fünf dreistimmige Sätze:



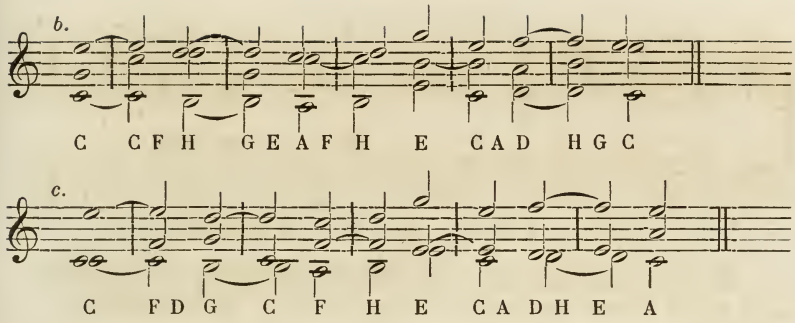

Fund.: E A F H E A D G E C F D G C



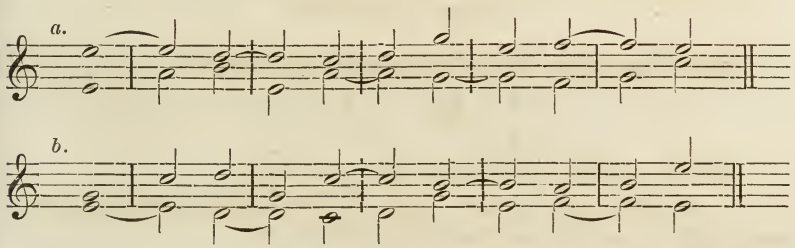

C F D G C F D H E E A D H E A



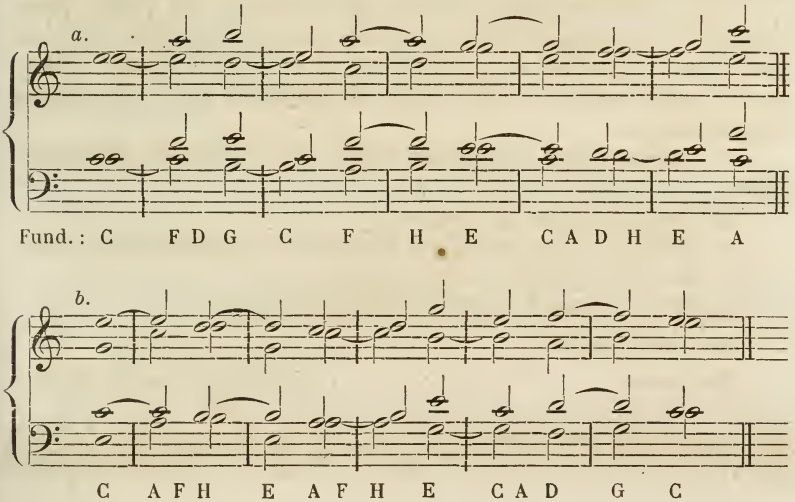

E C A D G C A D G E C F H E

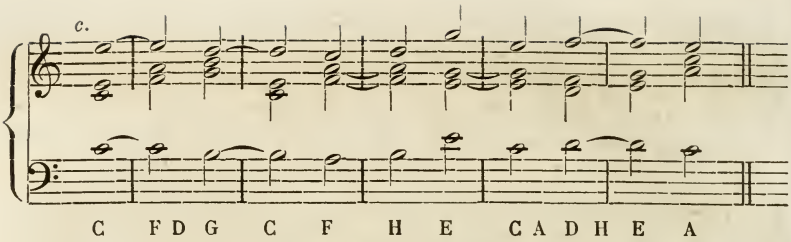



Da diese Regeln auch für den Contrapunkt in der Octav passen, insofern er noch mit diesen beiden vereinigt werden soll: so lässt sich der Hauptsatz (*a.*) sowohl als die Umkehrung in die Sext (*b.*) auch in die Octav umkehren, wie hier zu sehen:




Wenn aber die Contrapunkte in der Octav und Dez vereinigt sind, so können den beiden Stimmen Dezimen beigesetzt werden, wodurch folgende drei vierstimmige Sätze entstehen:






Dass der Hauptsatz (*a.*) und dessen Umkehrung in die Sext (*b.*) auch in die Tredez umgekehrt werden können, ist begreiflich.

## § 22.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quint mit jenem in der Dez.

Zuerst die beiden Zahlenreihen zur Vergleichung:

1 2 3 / 5 4 3, und: 1 2 3 4 5 / 10 9 8 7 6.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Dez, Non, Octav, Sept und Sext bleiben im Hauptsatze weg, weil er auch in die Quint umzukehren ist.

2. Dem Einklang, der Terz und Quint stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, daher sind sie frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Da im Contrapunkt der Dez der Grundton der Quart dissonirend ist, wo hingegen im Contrapunkt der Quint die Quart selbst als dissonirend angesehen werden müsste, so bleibt, um diesem Widerspruch auszuweichen, nichts übrig, als die Quart nur im Durchgang zu gebrauchen.

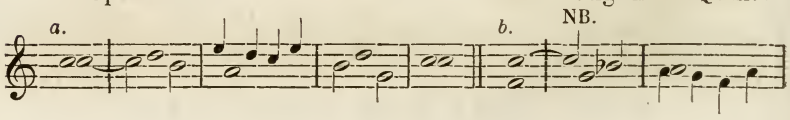
4. Der Grundton der Secund bleibt, wie gewöhnlich, die Dissonanz.

Im Kurzen heissen die Regeln so:

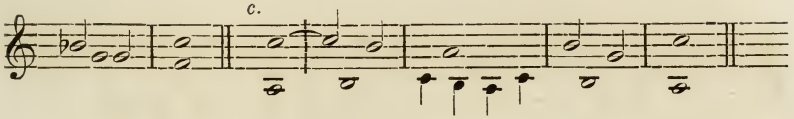
1. Einklang, Terz und Quint sind in der Gegenbewegung frei.
2. Die Quart gilt nur im Durchgang.
3. Bei der Secund ist der Grundton Dissonanz.

Hier ein Beispiel:

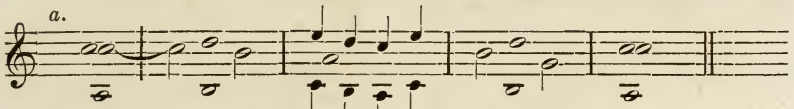
Hauptsatz: Umkehrung in die Quint:



Umkehrung in die Dez:

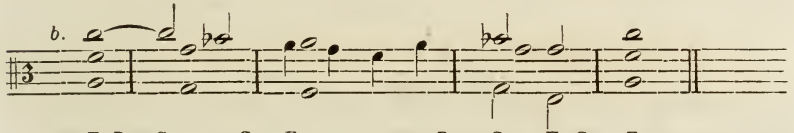



Dem Hauptsatze (*a.*) und der Umkehrung in die Dez (*c.*) können durchaus Dezimen beigesetzt werden. Um der Umkehrung in die Quint (*b.*) Dezimen beisetzen zu können, muss beim Zusatze im zweiten Takt die Bindung wegbleiben, weil die Quart im Contrapunkt der Dez nicht als Dissonanz der oberen Stimme gelten darf. Z.B.

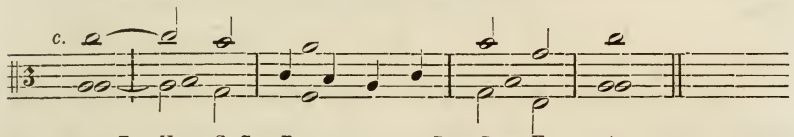



Fund.: A F H — E A ——— F H G E A

NB.



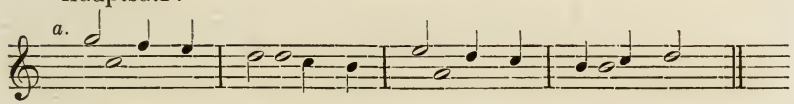

F D G — C F ——— D G E C F



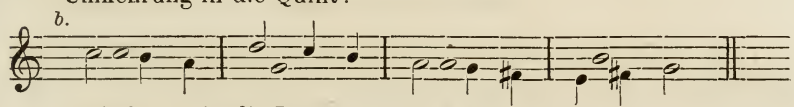

A F H G C F ——— D G E A

Wenn man den Hauptsatz sogleich darauf einrichten will, dass auch seine Verkehrung in die Quint durchaus wieder in die Dez umgekehrt werden kann, so muss auch die Secund nur durchgehend vorkommen. Zu diesem Behufe folgt hier noch ein Beispiel:

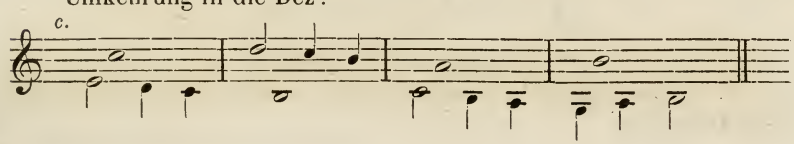
Hauptsatz:



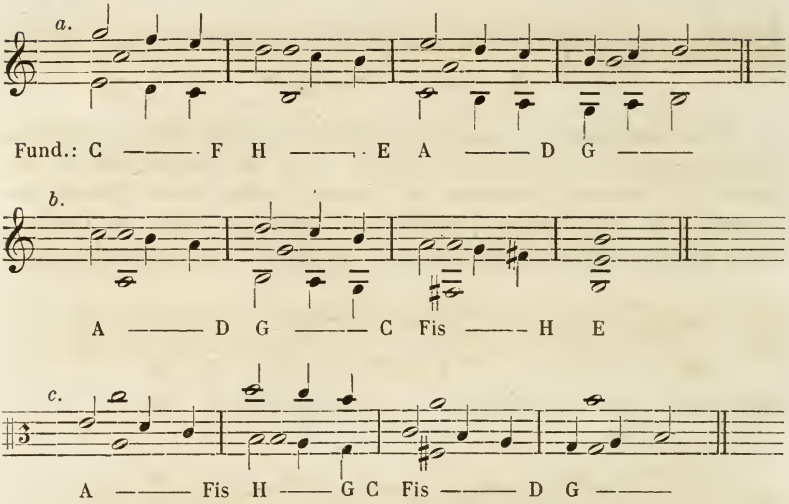

Umkehrung in die Quint:




Umkehrung in die Dez:



Nun können überall Dezimen beigefügt werden, nämlich:




Dass der letzte Hauptsatz und dessen Umkehrung in die Quint auch noch in die Duodez umgekehrt werden können, ist leicht einzusehen.

*

Die Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quart mit jenem in der Dez ist unmöglich. — Um jenen in der Terz mit jenem in der Dez zu vereinen, braucht es nichts, als ersterem, statt Terzen, Dezimen beizufügen.

Da nun der doppelte Contrapunkt in der Dez mit allen übrigen Contrapunkten in Vereinigung gezeigt wurde, so kommt jetzt die Reihe an die Vereinigung der übrigen doppelten Contrapunkte.

## § 23.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Non mit jenem in der Octav.

Zur Vergleichung folgen die Zahlenreihen dieser beiden Contrapunkte:

1 2 3 4 5
9 8 7 6 5, und: 1 2 3 4
8 7 6 5.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Non bleibt im Hauptsatze weg, weil er auch in die Octav umzukehren ist.

2. Da im Contrapunkt der Non nur die Quint frei ist, so findet man hingegen, dass im Contrapunkt der Octav die Quint zum Grundton der Quart, und die Quart zum Grundton der Quint wird; und weil bei der Quart entweder die obere oder untere Stimme als dissonirend gilt, so muss also bei der Quint die untere oder obere Stimme als Dissonanz angesehen werden; folglich ist hier kein einziges Intervall frei.

3. Da im Contrapunkt der Non der Grundton des Einklangs der Non gegenüber steht, so gilt er als Dissonanz.

4. Da im Contrapunkt der Non der Grundton der Secund der Octav gegenüber steht, gilt letztere als Dissonanz.

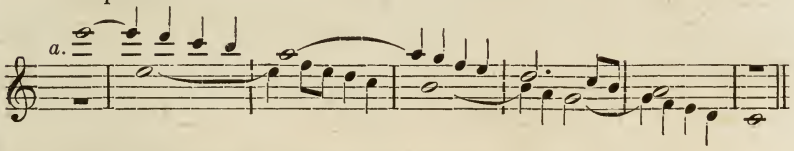
5. Da im Contrapunkt der Non der Grundton der Terz der Sept gegenüber steht, gilt ersterer als Dissonanz.

6. Da im Contrapunkt der Non die Sext dem Grundton der Quart, und die Quart selbst dem Grundton der Sext gegenüber steht, so gilt die Sext entweder in der oberen oder unteren Stimme als Dissonanz.

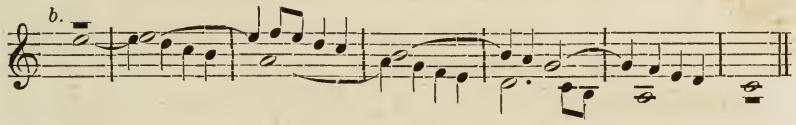
7. Da kein einziges Intervall frei ist, so kann nur eine Stimme anfangen und auch nur eine endigen, und die Auflösung aller Dissonanzen kann nur im Durchgange geschehen.

Hier ein Beispiel:

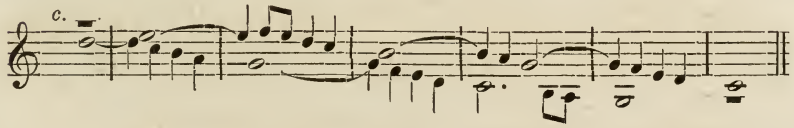
Hauptsatz:




Umkehrung in die Octav:




Umkehrung in die Non:




Bei Anfang jedes Taktes sind besonders die oben gegebenen Regeln beobachtet worden.

§ 24.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Undez mit jenem in der Octav.

Hier die Zahlenreihen von beiden:

1 2 3 4 5 6 und: 1 2 3 4
11 10 9 8 7 6, 8 7 6 5.

Hier folgen die nöthigen Bemerkungen:

1. Die Undez, Dez und Non bleiben im Hauptsatze weg, weil er auch in die Octav verkehrt wird.

2. Der Sext stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, also ist sie frei.

3. Dem Grundton des Einklangs steht im Contrapunkt der Undez die Undez gegenüber, also wird ersterer, wie letztere, als Dissonanz behandelt.

4. Der Grundton der Secund ist, wie gewöhnlich, Dissonanz.

5. Dem Grundton der Terz steht im Contrapunkt der Undez die Non gegenüber, also wird ersterer, wie die letztere, als Dissonanz behandelt.

6. Da bei der Quart entweder die obere oder die untere Stimme dissonirt, so muss die ihr im Contrapunkt der Undez gegenüber stehende Octav auch entweder in der unteren oder oberen Stimme als Dissonanz behandelt werden.

7. Dem Grundton der Quint steht im Contrapunkt der Undez die Sept gegenüber, also muss er, ebenso gut wie letztere, als Dissonanz gelten.

Kurz heissen die Regeln:

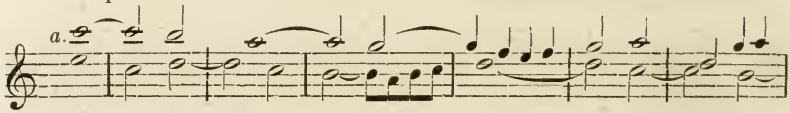
1. Frei ist die Sext.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Octav, Sept und Quart.

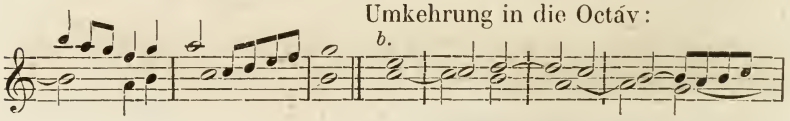
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz, Quart, Quint und Octav.

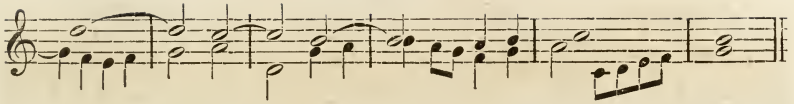
Nun ein Beispiel:

Hauptsatz:

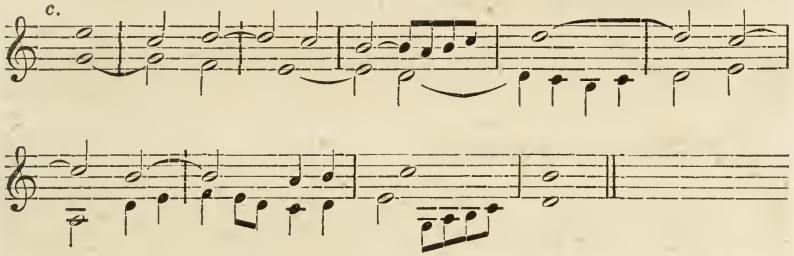



Umkehrung in die Octav:





Umkehrung in die Undez:




§ 25.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Duodez mit jenem in der Octav.

Hier die beiden Zahlenreihen zur Vergleichung:

1 2 3 4 5 6 und: 1 2 3 4
12 11 10 9 8 7, 8 7 6 5.

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Duodez, Undez, Dez und Non bleiben im Hauptsatze weg, weil er auch in die Octav umgekehrt werden muss.

2. Dem Einklang, der Terz und Octav stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, darum sind sie frei.

3. Die Sept und der Grundton der Secund sind, wie gewöhnlich, dissonirend.

4. Da im Contrapunkt der Duodez aus dem Grundton der Sext die Sept wird, so muss derselbe, wie letztere, eine Dissonanz vorstellen.

5. Da im Contrapunkt der Duodez aus dem Grundton der Quart die Non wird, so wird er, wie letztere, als Dissonanz behandelt; deshalb muss auch die Quint als Dissonanz gelten, weil sie im Contrapunkt der Octav dem Grundton der Quart gegenüber steht.

Im Kurzen sind die Regeln so:

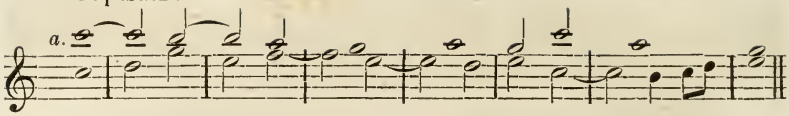
1. Einklang, Terz und Octav sind frei.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept und Quint.

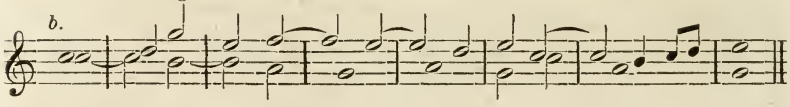
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Quart und Sext.

Hier ein Beispiel:

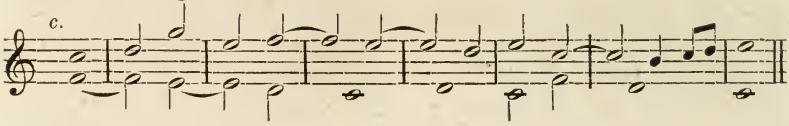
Hauptsatz:




Umkehrung in die Octav:




Umkehrung in die Duodez:




§ 26.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Tredez mit jenem in der Octav.

Hier die beiden Zahlenreihen zur Vergleichung:

1 2 3 4 5 6 7 und: 1 2 3 4
13 12 11 10 9 8 7, 8 7 6 5.

Hieraus fliessen folgende Bemerkungen:

1. Die Tredez, Duodez, Undez, Dez und Non bleiben im Hauptsatze weg.

2. Dem Einklang, der Sext und Octav stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, und sie sind demnach frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Da im Contrapunkt der Tredez die Sept zum Grundton der Sept würde, so kann sie im Hauptsatze nur durchgehend gebraucht werden.

4. Da im Contrapunkt der Tredez die Non auch als entfernte Secund angesehen werden darf und folglich entweder in der Ober- oder Unterstimme als dissonirend gilt: so kann auch bei der ihr gegenüber stehenden Quint entweder die untere oder obere Stimme als Dissonanz angesehen werden. Das Gleiche gilt von der Quart, welche im Contrapunkt der Octav der Quint gegenüber steht.

5. Da im Contrapunkt der Tredez die Undez auch als Quart angesehen werden darf und folglich dabei entweder die obere oder untere Stimme als dissonirend gilt: so kann auch bei der ihr gegenüber stehenden Terz entweder die untere oder obere Stimme Dissonanz sein.

6. Der Grundton der Secund ist, wie gewöhnlich, Dissonanz.

Diese Regeln sind kurz folgende:

1. Der Einklang, die Sext und Octav sind in der Gegenbewegung frei.

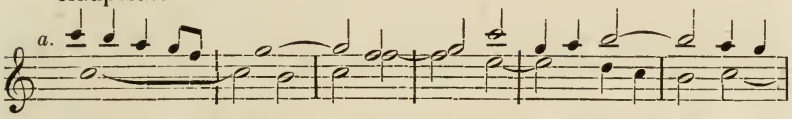
2. Die Sept gilt nur im Durchgange.

3. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Quint, Quart, Terz.

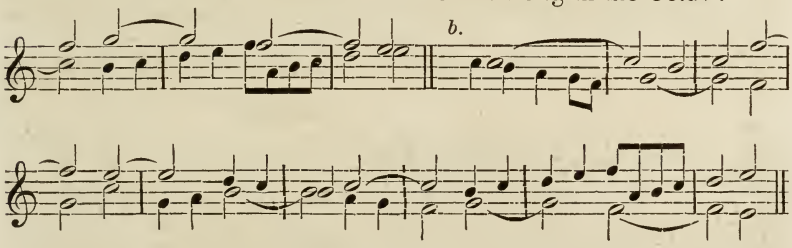
4. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Terz, Quart und Quint.

Hier ein Beispiel:

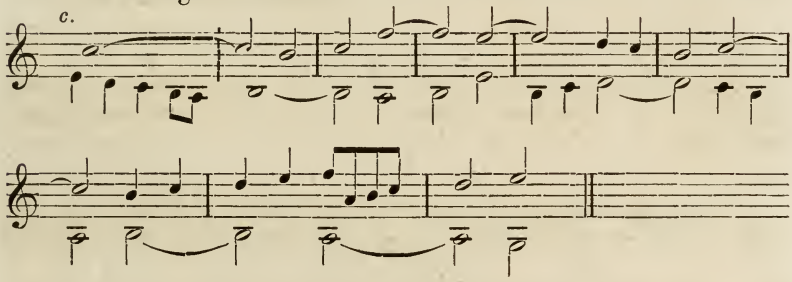
Hauptsatz:



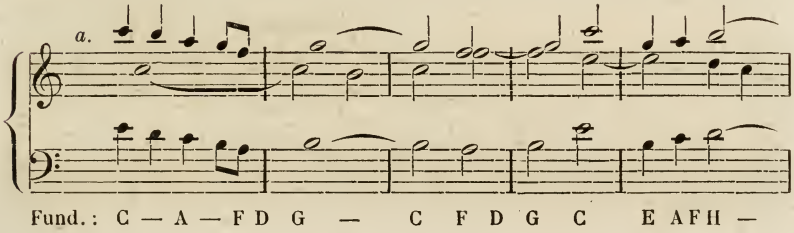

Umkehrung in die Octav:

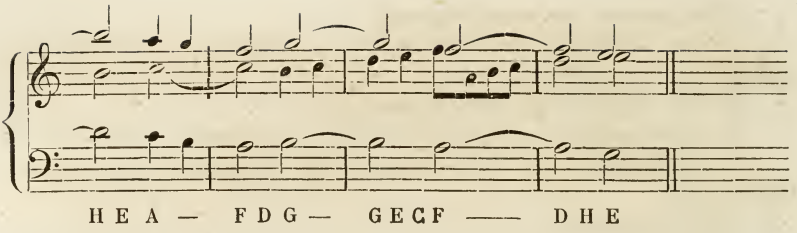


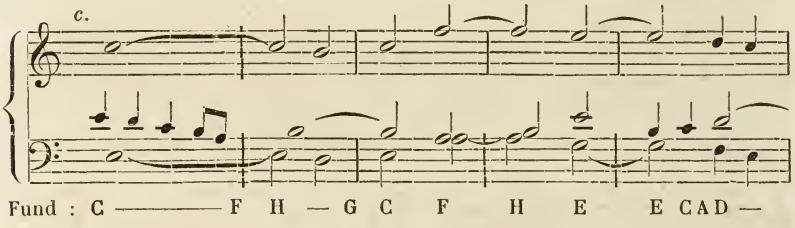

Umkehrung in die Tredez:

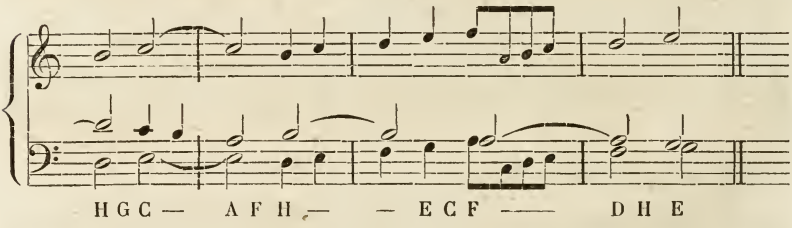



Sowohl dem Hauptsatze (*a.*) als auch der Umkehrung in die Tredez (*c.*) können Tredezimen beigefügt werden:

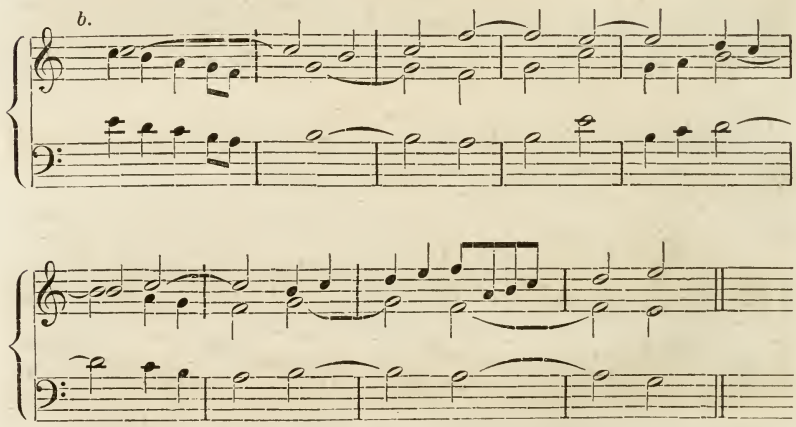





Der Umkehrung in die Octav (*b.*) kann das Nämliche wie dem Hauptsatze (*a.*) beigefügt werden, wobei auch das nämliche Fundament gilt:



## § 27.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quatuordez mit jenem in der Octav.

Hier die beiden Zahlenreihen zur Vergleichung:

1 2 3 4 5 6 7 und: 1 2 3 4
14 13 12 11 10 9 8, 8 7 6 5.

Die hieraus folgenden Bemerkungen sind:

1. Die Quatuordez, Tredez, Duodez, Undez, Dez und Non bleiben im Hauptsatze weg.

2. Die Terz allein steht in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, und ist daher frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Da dem Grundton des Einklangs und dem Grundton der Octav im Contrapunkt der Quatuordez die Sept und Quatuordez (höher versetzte Sept) gegenüber stehen, so müssen beide wie Dissonanzen behandelt werden.

4. Der Grundton der Secund und die Sept werden wie gewöhnlich behandelt.

5. Da im Contrapunkt der Quatuordez dem Grundton der Sext die Non gegenüber steht, welche letztere eine Dissonanz der Oberstimme ist, so muss insofern der Grundton der Sext die Dissonanz vorstellen: weil aber die Non in diesem Contrapunkt auch als Grundton der Secund behandelt werden kann, so kann die Sext auch als obere Dissonanz gelten.

6. Da im Contrapunkt der Quatuordez dem Grundton der Quart die Undez gegenüber steht, letztere aber ebenfalls als Grundton der Quart, und erstere als Undez behandelt werden kann, so ist es möglich, sich bei der Quart entweder die obere oder die untere Stimme als dissonirend vorzustellen. Da nun im Contrapunkt der Octav die Quint der Quart gegenüber steht, so kann auch die Quint entweder unten oder oben als dissonirend behandelt werden.

Die Regeln sind also in Kürze folgende:

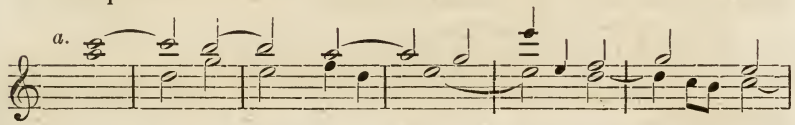
1. Frei ist die Terz, aber nur in der Gegenbewegung.

2. Dissonanzen der oberen Stimme sind: die Sept, Sext, Quint und Quart.

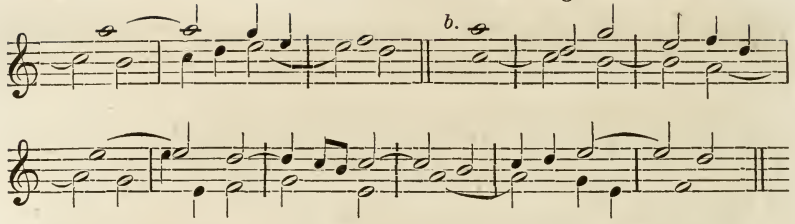
3. Dissonanzen der unteren Stimme sind: der Einklang, die Secund, Quart, Quint, Sext und Octav.

Hier ein Beispiel:

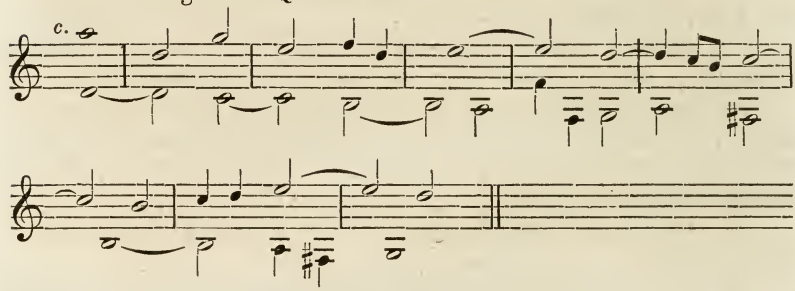
Hauptsatz:



Umkehrung in die Octav:




Umkehrung in die Quatuordez:




§ 28.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sept mit jenem in der Octav.

Hier die beiden Zahlenreihen:

1 2 3 4 / 7 6 5 4, und: 1 2 3 4 / 8 7 6 5.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Octav bleibt im Hauptsatze weg, weil derselbe auch in die Sept versetzt werden soll.

2. Die Terz steht in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, daher ist sie, aber nur in der Gegenbewegung, frei.

3. Da die Sext im Contrapunkt der Sept dem Grundton der Secund gegenüber steht, so wird sie Dissonanz der oberen Stimme, so wie die Sept, welche ihr gewöhnlich vorausgeht.

4. Da die Sept im Contrapunkt der Sept dem Grundton des Einklangs gegenüber steht, so wird letzterer Dissonanz der unteren Stimme.

5. Bei der Quint, so wie bei der Quart kann entweder die obere oder untere Stimme als Dissonanz gelten.

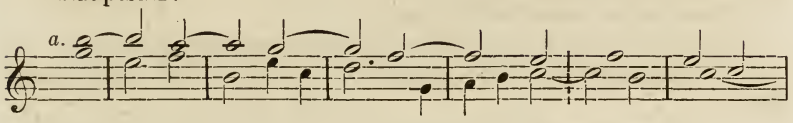
Noch kürzer sind die Regeln so:

1. Die Terz ist in der Gegenbewegung frei.

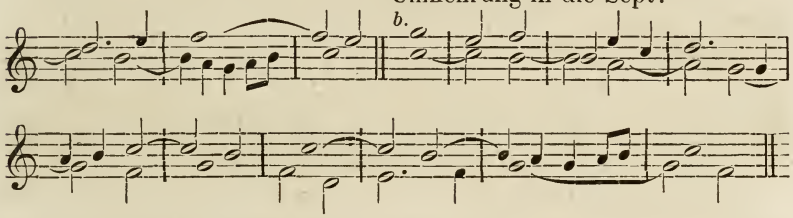
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept, Sext, Quint und Quart.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Quart und Quint. — Z. B.

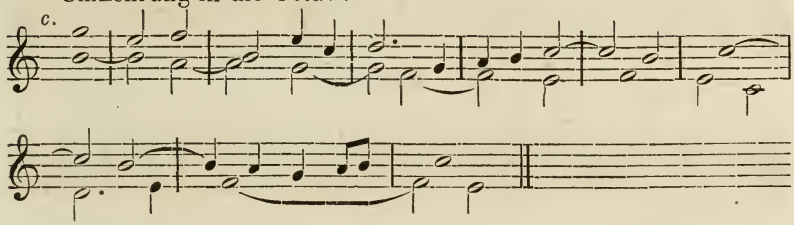
Hauptsatz:




Umkehrung in die Sept:




Umkehrung in die Octav:




Dass statt der Umkehrung in die Sept auch jene in die Quatuordez gemacht werden kann, ist nicht schwer einzusehen.

## § 29.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sext mit jenem in der Octav.

Hier die Zahlenreihen von beiden zur Vergleichung:

1 2 3 / 6 5 4, und: 1 2 3 4 / 8 7 6 5.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Octav und Sept bleiben im Hauptsatze weg, um in die Sext verkehrt werden zu können.

2. Dem Einklang und der Sext stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen entgegen, daher sind sie frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Da im Contrapunkt der Sext die Quint dem Grundton der Secund gegenüber steht, so muss erstere als Dissonanz der oberen Stimme gelten.

4. Da im Contrapunkt der Sext die Terz dem Grundton der

Quart, oder die Quart dem Grundton der Terz gegenüber steht, so gelten sowohl Terz als Quart entweder als Dissonanzen der oberen oder der unteren Stimme.

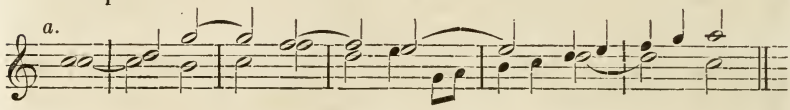
Kurz gefasst heissen die Regeln:

1. Einklang und Sext sind in der Gegenbewegung frei.

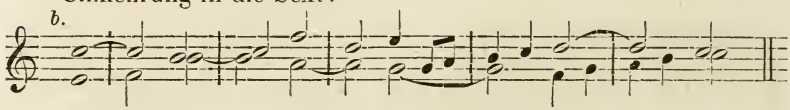
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Quint, Quart und Terz.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Terz und Quart. — Z. B.

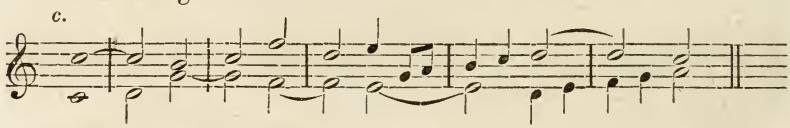
Hauptsatz:



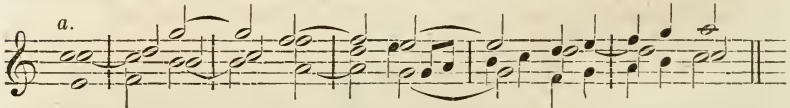

Umkehrung in die Sext:




Umkehrung in die Octav:

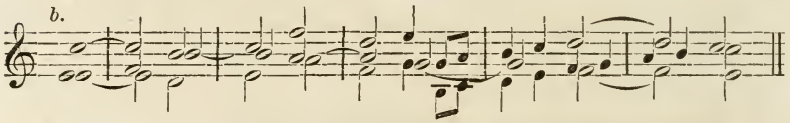



Mit Zusatz der Sexten:



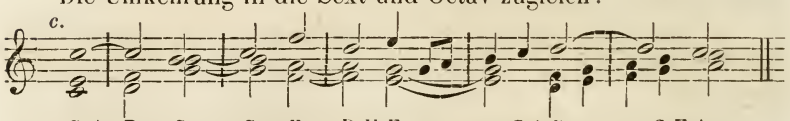

Fund.: C A D G C F D H E —— C A D —— G E A

Mit Zusatz der Sexten:




C F H G C F D H E —— G C A D — — G C

Die Umkehrung in die Sext und Octav zugleich:




C A D G C F D H E ——— C A D —— G E A

Dass statt der Umkehrung in die Sext auch jene in die Tredez gebraucht werden kann, ist leicht zu sehen.

§ 30.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quint mit jenem in der Octav.

Hier die Zahlenreihen beider zur Vergleichung:

$$\begin{matrix}1 & 2 & 3 \\ 5 & 4 & 3,\end{matrix} \quad \text{und:} \quad \begin{matrix}1 & 2 & 3 & 4 \\ 8 & 7 & 6 & 5.\end{matrix}$$

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Octav, Sept und Sext bleiben im Hauptsatze weg, um in die Quint verkehrt werden zu können.

2. Dem Einklang und der Terz stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, darum sind sie frei.

3. Da im Contrapunkt der Quint die Quart dem Grundton der Secund gegenüber steht, so ist sie Dissonanz der oberen Stimme.

4. Da die Quint im Contrapunkt der Octav der Quart gegenüber ist, so kann erstere Dissonanz der oberen oder unteren Stimme sein.

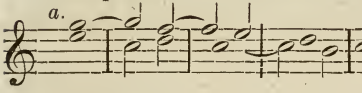
Noch kürzer sind die Regeln so:

1. Einklang und Terz sind frei.

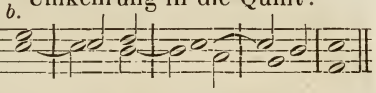
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Quint und Quart.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund und Quint. — Z. B.

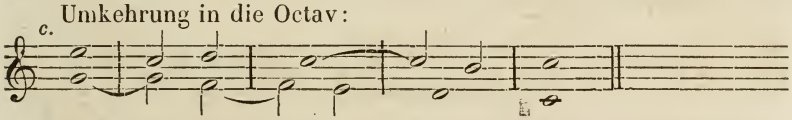
Hauptsatz:




Umkehrung in die Quint:




Umkehrung in die Octav:




Dass statt der Umkehrung in die Quint jene in die Duodez gemacht werden kann, ist leicht einzusehen.

§ 31.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quart mit jenem in der Octav.

Hier die Zahlenreihen beider:

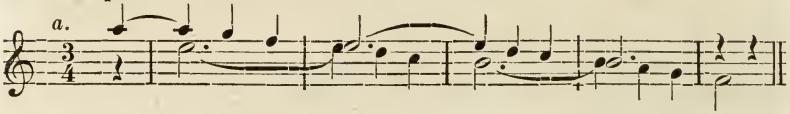
$$\begin{matrix}1 & 2 \\ 4 & 3,\end{matrix} \quad \text{und:} \quad \begin{matrix}1 & 2 & 3 & 4 \\ 8 & 7 & 6 & 5.\end{matrix}$$

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

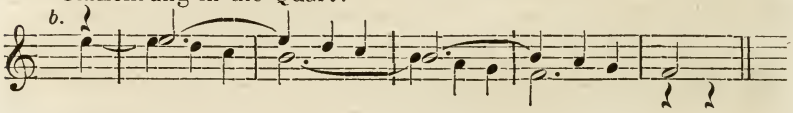
1. Die Octav, Sept, Sext und Quint bleiben im Hauptsatze weg, um in die Quart versetzt werden zu können.

2. Im Contrapunkt der Quart ist kein einziges Intervall frei, darum kann nur eine Stimme anfangen und nur eine enden. Die Quart ist nur in der Oberstimme vorzubereiten und löset sich durchgehend in die Terz auf, welche sich wieder durchgehend in die Secund auflöset; diese geht wieder durchgehend in den Einklang herab, wonach der Grundton des letzteren ebenso durchgehend in jenen der Secund, Terz und Quart herab geht, wonach die Reihe wieder, wie von vorn an, fortgesetzt werden kann. — Z. B.

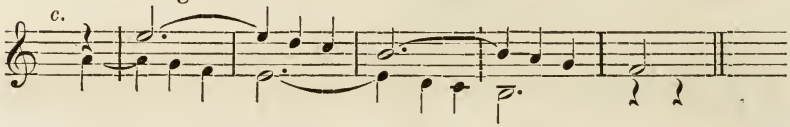
Hauptsatz:




Umkehrung in die Quart:

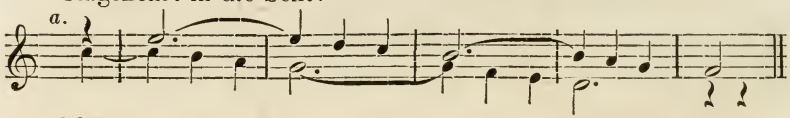



Umkehrung in die Octav:

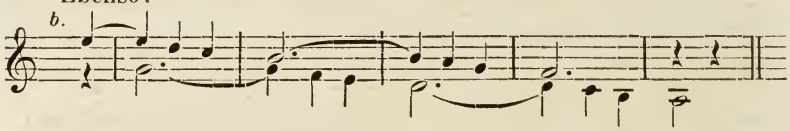



Dass der Hauptsatz (*a.*) sammt der Umkehrung in die Quart (*b.*) wieder in die Sext umgekehrt werden können, zeigen folgende Beispiele:

Umgekehrt in die Sext:

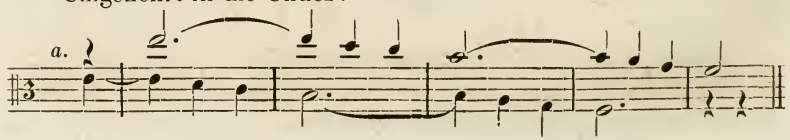



Ebenso:

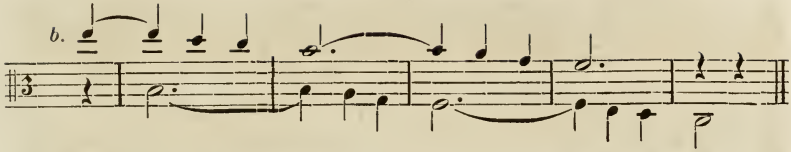



Dass sich alle drei Sätze auch in die Undez umkehren lassen, davon folgt hier der Beweis:

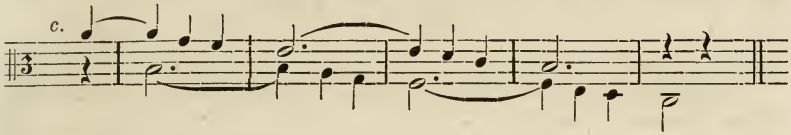
Umgekehrt in die Undez:



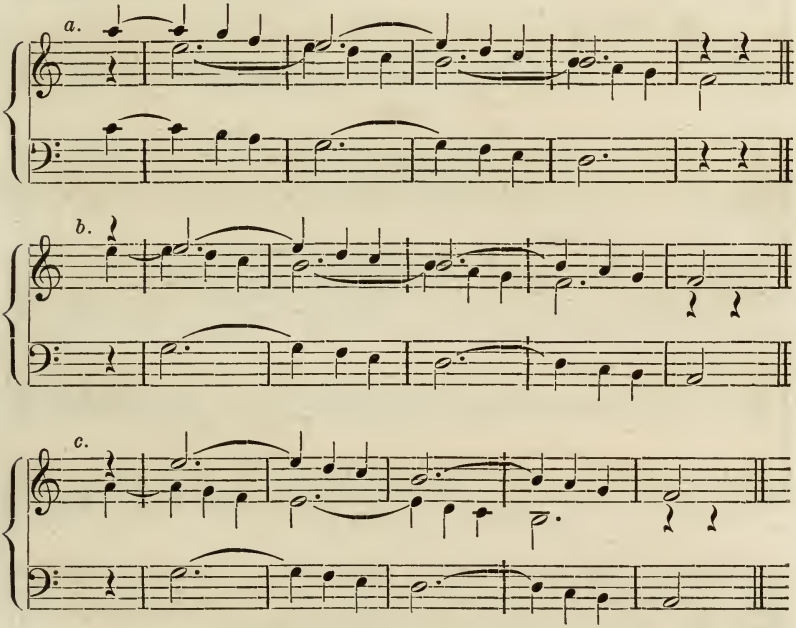
Ebenso:



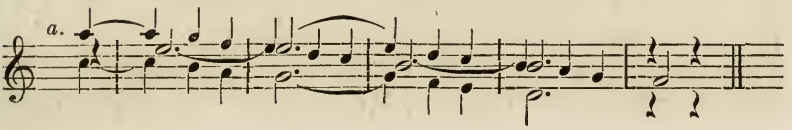

Ebenso:

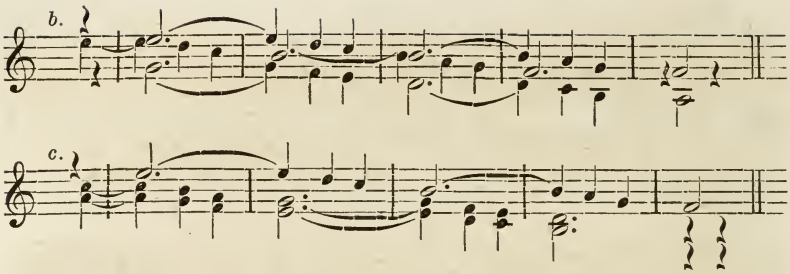



Alle drei Sätze lassen sich ebenso gut in die Tredez umkehren, wie in folgenden Beispielen, welchen unten die Umkehrung in die Tredez beigefügt ist.

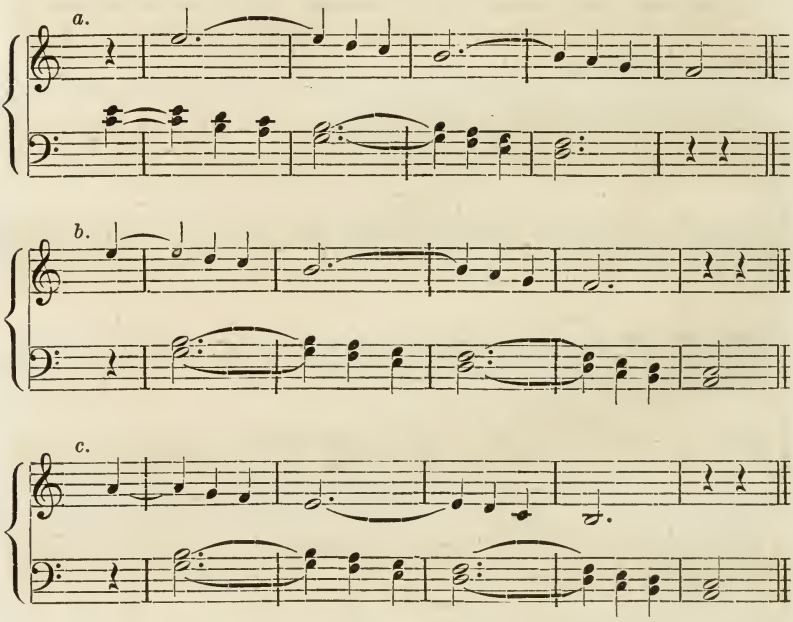



Darum lassen sich auch dem Hauptsatze (*a.*) und dessen Umkehrung in die Quart (*b.*) deren Umkehrung in die Sext beifügen. Ebenso kann mit der Umkehrung in die Octav (*c.*) die Umkehrung in die Sext vereinigt werden, nämlich:

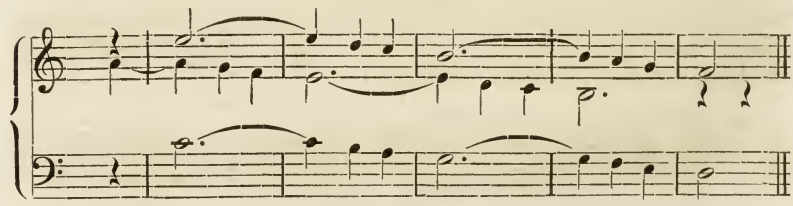


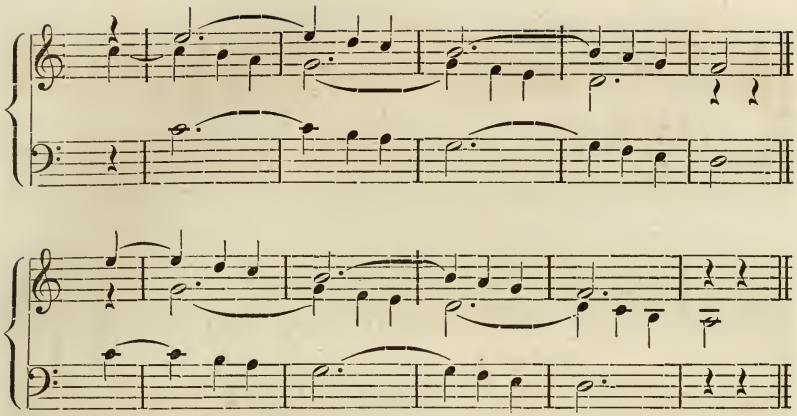



Ebenso können die Umkehrungen in die Undez und Tredez vereinigt werden, nämlich:

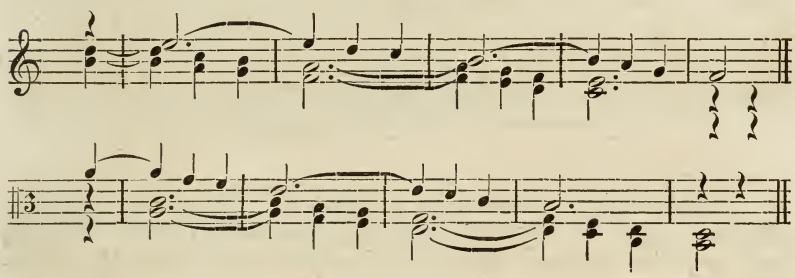



Dass die Umkehrung in die Octav bei *c.* und die folgenden zwei Umkehrungen in die Sext wieder der Umkehrung in die Dez fähig sind, zeigen folgende dreistimmige Beispiele:

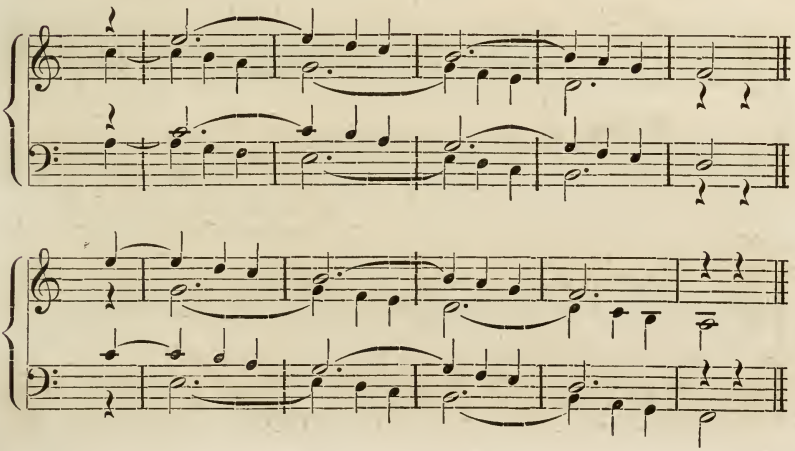


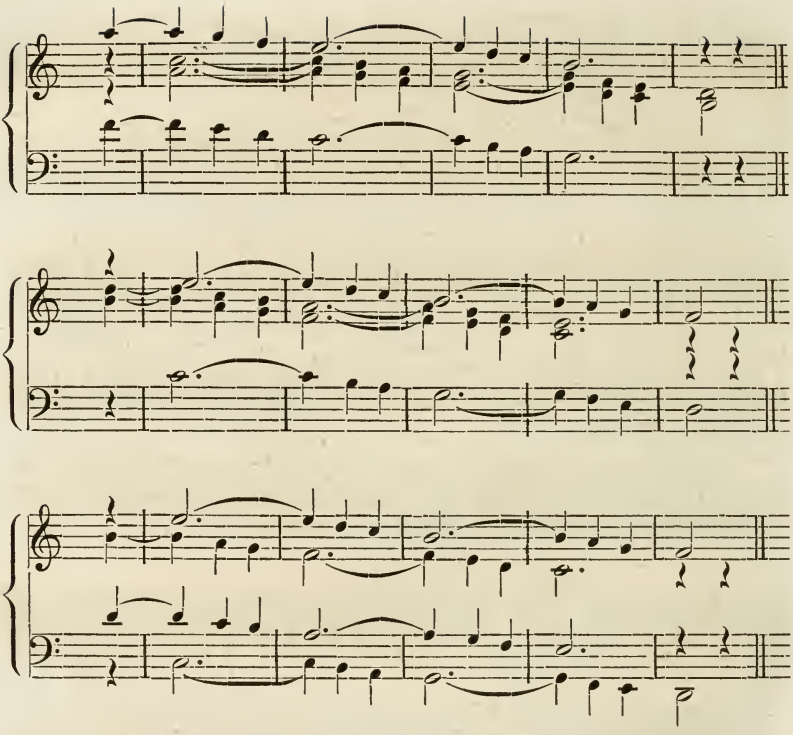


Folgendes erste Beispiel enthält die Umkehrung des Hauptsatzes (*a.*) in die Quint und Sept. Das zweite folgende Beispiel enthält die Umkehrung des Beispieles *c.* in die Dez und Duodez.

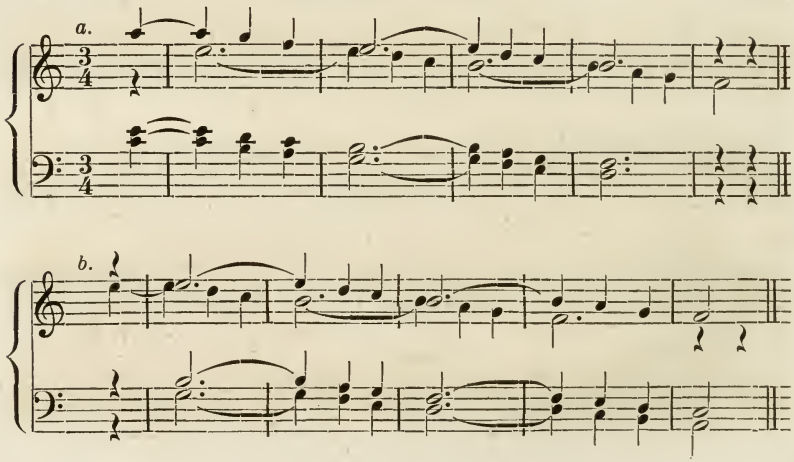


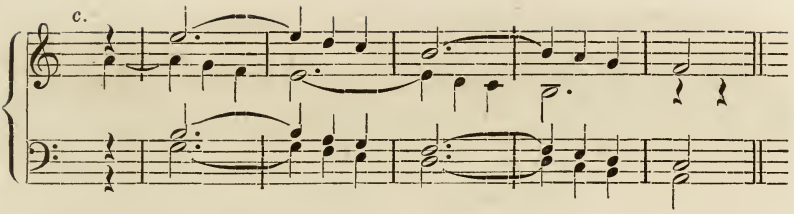
Auch folgende vierstimmige Sätze entstehen daraus:





In folgenden vierstimmigen Beispielen, entsprungen aus den vorigen, macht der Sopran zum Tenor durchaus Quarten, welche aber durch die übrigen Stimmen so gedeckt sind, dass sie keinen Fehler verursachen.



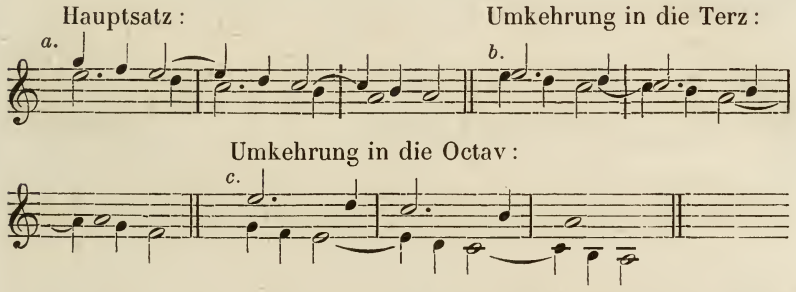



Es versteht sich von selbst, dass zu jedem dieser Beispiele ein freier Schluss gemacht werden muss, welches zu zeigen nicht hierher gehört, sondern zur allgemeinen Harmonielehre, wovon bereits früher gehandelt wurde.

## § 32.

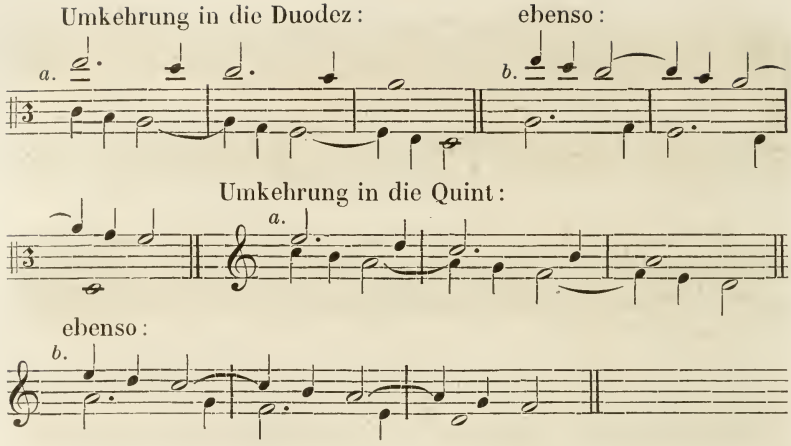
## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Terz mit jenem in der Octav.

Vom Contrapunkt in der Terz ist bekannt, dass der Einklang und die Terz nur in der Gegenbewegung gebraucht werden, und die Secund nur im Durchgang vorkommen kann. Da nun der Einklang und die Terz auch im Contrapunkt in der Octav frei sind, so wird der Hauptsatz, welcher der Umkehrung in die Terz fähig ist, auch der Umkehrung in die Octav fähig sein. Z. B.



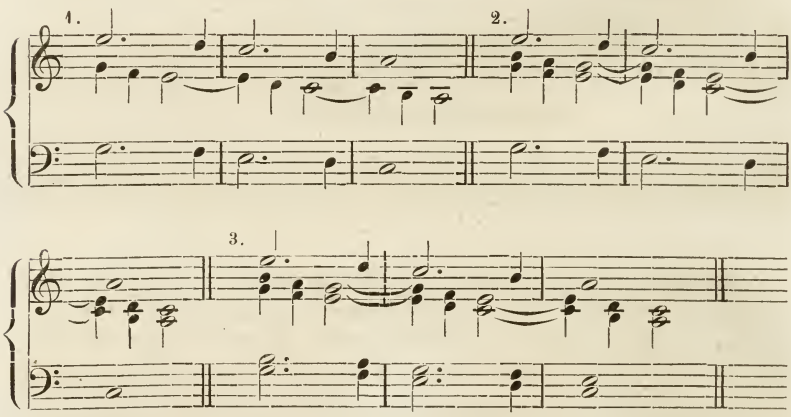

Dass die zwei ersten Beispiele das Hinzufügen der Terzen vertragen, ist bekannt. Ferner ist bekannt, dass alle drei Beispiele auch in die Dez umgekehrt werden können; folglich können sie durch das Zusetzen der Dezimen leicht drei- und vierstimmig gemacht werden.

Da ferner der Einklang und die Terz auch im Contrapunkt in der Duodez, so wie in jenem in der Quint frei sind: so ist der Hauptsatz (*a.*), so wie seine Umkehrung in die Terz (*b.*) auch fähig, in diese beiden Contrapunkte umgekehrt zu werden, nämlich:




Vierstimmig werden diese Sätze, wenn der Oberstimme Unterterzen, und der Unterstimme Oberterzen beigefügt werden, wie leicht zu bewerkstelligen ist.

Die Umkehrung in die Octav (*c.*), wobei die Sext und Octav frei erscheinen, kann wieder in die Tredez umgekehrt, und diese Umkehrung der vorigen beigefügt werden (1.). Dasselbe Beispiel wird vierstimmig, wenn der Mittelstimme Oberterzen beigefügt werden (2.), und fünfstimmig, wenn man zugleich der Bassstimme Oberterzen beifügt (3.). Z. B.




*

Da nun auch der doppelte Contrapunkt in der Octav mit den übrigen Contrapunkten vereinigt wurde, so folgen nun die noch zu vereinenden übrigen Contrapunkte.

§ 33.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Undez mit jenem in der Non.

Hier die Zahlenreihen beider zur Vergleichung:

1 2 3 4 5 6 und: 1 2 3 4 5
11 10 9 8 7 6, 9 8 7 6 5.

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Undez und die Dez bleiben im Hauptsatze weg, damit er in die Non umgekehrt werden kann.

2. Da im Contrapunkt der Undez nur die Sext frei ist, welche es aber im Contrapunkt der Non nicht sein kann; da ferner im Contrapunkt der Non nur die Quint frei ist, welche es aber im Contrapunkt der Undez nicht sein kann: so ist bei Vereinigung dieser beiden Contrapunkte kein einziges Intervall frei, daher kann nur eine Stimme anfangen und nur eine enden.

3. Da dem Grundton des Einklangs im Contrapunkt der Non die Non, und im Contrapunkt der Undez die Undez gegenüber steht, so gilt er als Dissonanz.

4. Da die Octav im Contrapunkt der Non dem Grundton der Secund gegenüber steht, so gilt erstere als Dissonanz der Oberstimme.

5. Da dem Grundton der Terz im Contrapunkt der Non die Sept, und im Contrapunkt der Undez die Non gegenüber steht, so ist er Dissonanz.

6. Da der Quart im Contrapunkt der Non die Sext, und im Contrapunkt der Undez die Octav gegenüber steht, so behält man die Wahl, entweder die Quart oder ihren Grundton als Dissonanz zu betrachten.

7. Da im Contrapunkt der Undez dem Grundton der Quint die Sept gegenüber steht, so muss ersterer als Dissonanz gelten.

8. Alle Auflösungen der Dissonanzen können nur im Durchgange geschehen.

Im Kurzen heissen die Regeln so:

1. Frei ist kein Intervall, weswegen nur eine Stimme anfangen und nur eine enden kann.

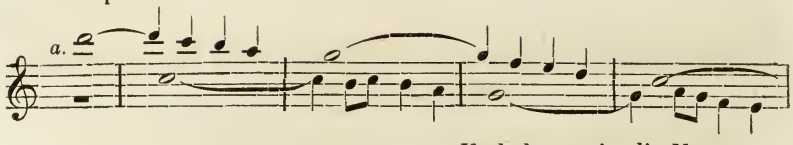
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Non, Octav, Sept, Sext, Quart.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz, Quart, Quint, Sext.

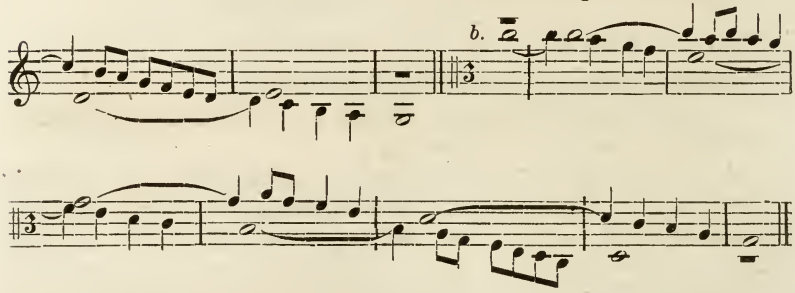
4. Die Auflösung der Dissonanzen geschieht durchgehend.

Hier ein Beispiel:

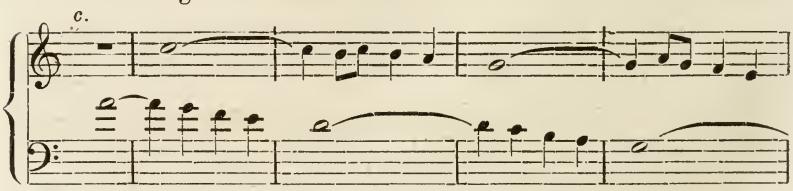
Hauptsatz:



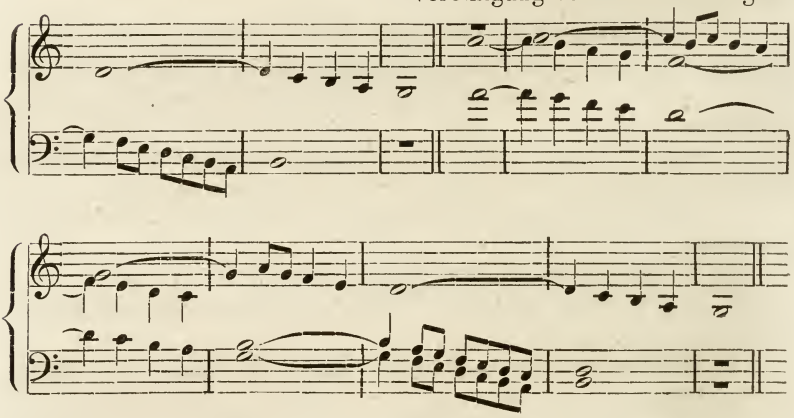

Umkehrung in die Non:




Umkehrung in die Undez:




Vereinigung beider Umkehrungen:



Uebrigens steht es frei, am Ende statt der Pause eine passende freie (d. h. eine nicht von diesen Contrapunkten abhängende) Note zu nehmen.

§ 34.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Duodez mit jenem in der Non.

Hier die Zahlenreihen beider zur Vergleichung:

1 2 3 4 5 6 — 12 11 10 9 8 7, und: 1 2 3 4 5 — 9 8 7 6 5.

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Duodez, Undez und Dez bleiben im Hauptsatze weg, um in die Non versetzt werden zu können.

2. Die Quint ist das einzige Intervall, welches in beiden Contrapunkten frei ist.

3. Der Grundton des Einklangs, welchem im Contrapunkt der Non die Non gegenüber steht, gilt als Dissonanz.

4. Da im Contrapunkt der Non die Octav dem Grundton der Secund gegenüber steht, so muss sie als Dissonanz behandelt werden.

5. Der Grundton der Terz wird als Dissonanz behandelt, weil er im Contrapunkt der Non der Sept gegenüber steht.

6. Dem Grundton der Quart steht im Contrapunkt der Duodez die Non gegenüber, insofern muss er als Dissonanz gelten; da aber die Non auch als entfernte Secund betrachtet werden kann, deren Grundton als Dissonanz gilt, so kann die Quart auch Dissonanz der Oberstimme sein.

7. Da im Contrapunkt der Duodez die Sept dem Grundton der Sext gegenüber steht, so gilt letzterer als Dissonanz.

Kurz heissen die Regeln so:

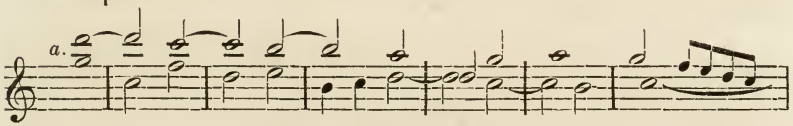
1. Frei ist die Quint.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Non, Octav, Sept und Quart.

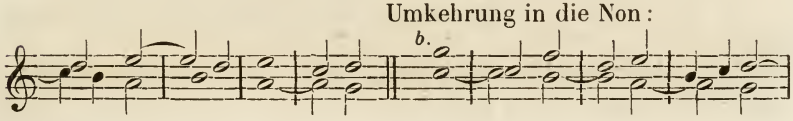
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz, Quart und Sext.

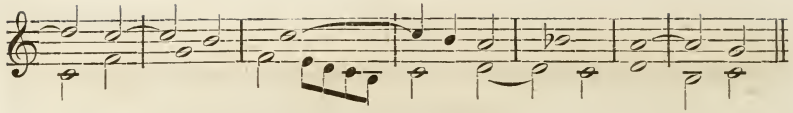
Hier ein Beispiel:

Hauptsatz:

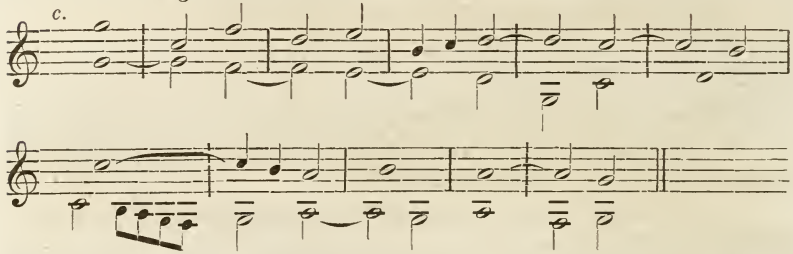



Umkehrung in die Non:





Umkehrung in die Duodez:




§ 35.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Tredez mit jenem in der Non.

Hier die Zahlenreihen beider:

1 2 3 4 5 6 7 und: 1 2 3 4 5
13 12 11 10 9 8 7, 9 8 7 6 5.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Tredez, Duodez, Undez und Dez bleiben im Hauptsatze weg.

2. Kein einziges Intervall findet sich, das in beiden Contrapunkten zugleich gut wäre, also kann nur eine Stimme anfangen und nur eine enden.

3. Der Grundton des Einklangs ist Dissonanz wegen des Contrapunktes in der Non.

4. Die Octav ist Dissonanz aus der nämlichen Ursache.

5. Der Grundton der Terz ist Dissonanz wegen beider Contrapunkte.

6. Bei der Quart kann sie selbst oder ihr Grundton als Dissonanz gelten, wegen beider Contrapunkte.

7. Der Grundton der Quint ist Dissonanz wegen des Contrapunktes in der Tredez.

8. Die Sept gilt nur im Durchgange wegen des Contrapunktes in der Tredez.

Kurz gefasst heissen die Regeln so:

1. Es kann nur eine Stimme anfangen und nur eine enden.

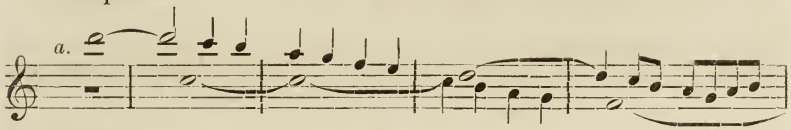
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Non, Octav, Sext und Quart.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz, Quart, Quint und Sext.

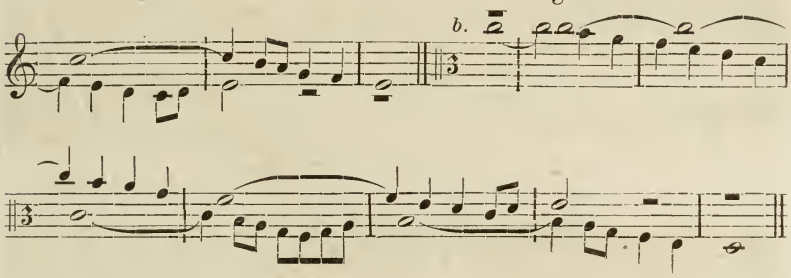
4. Die Sept ist nur durchgehend.

Hier ein Beispiel:

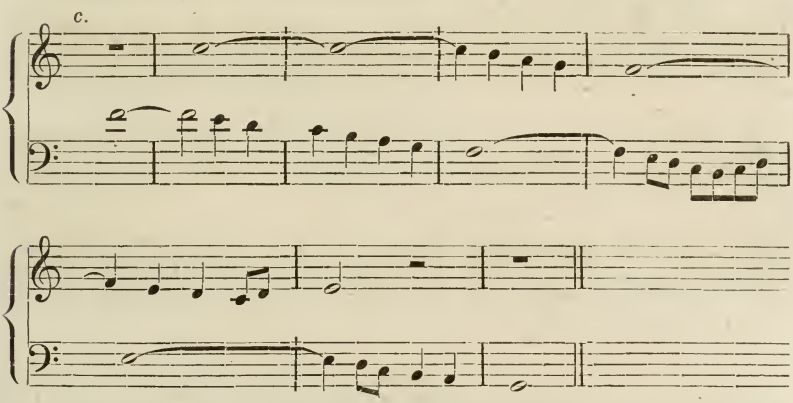
Hauptsatz:



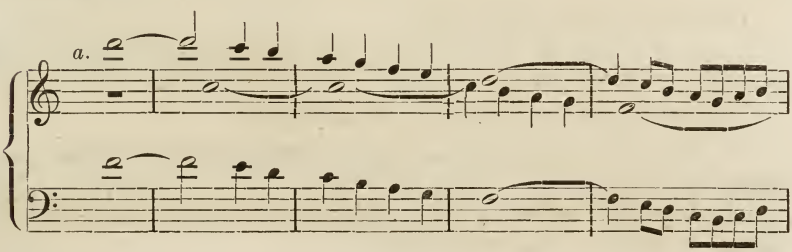

Umkehrung in die Non:

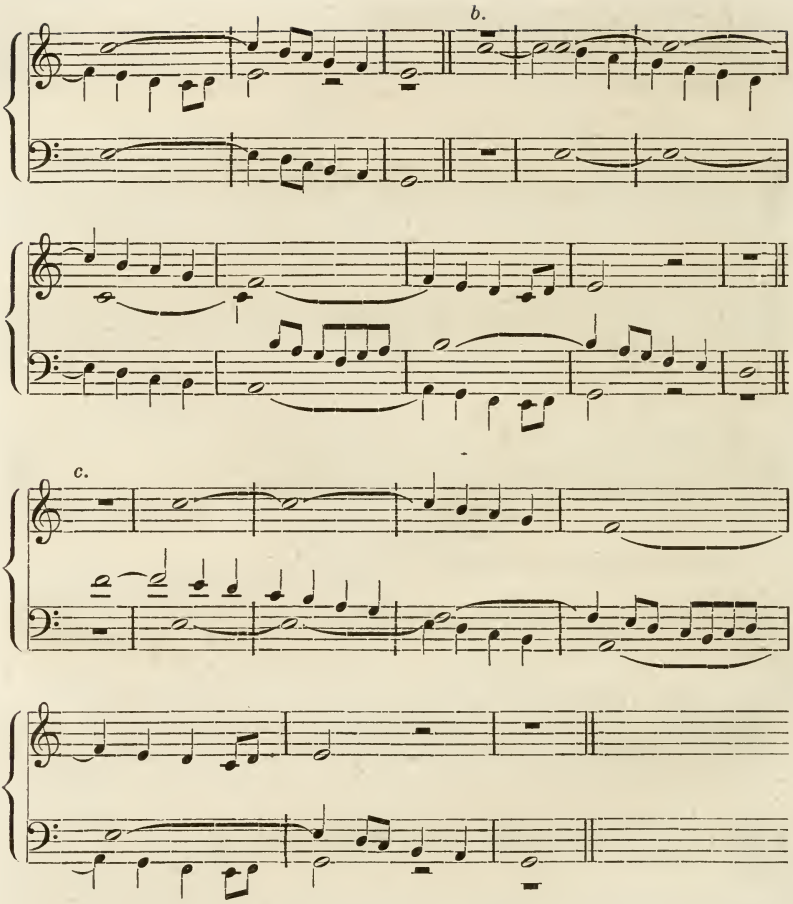



Umkehrung in die Tredez:




Jedem dieser Beispiele können Tredezimen beigefügt werden, nämlich:






§ 36.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quatuordez mit jenem in der Non.

Hier die beiden Zahlenreihen:

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | und: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | | |
| 14 | 13 | 12 | 11 | 10 | 9 | 8, | | 9 | 8 | 7 | 6 | 5. | | |

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Quatuordez, Tredez, Duodez, Undez und Dez bleiben im Hauptsatze weg.

2. Der Quint stehen in beiden doppelten Contrapunkten Consonanzen gegenüber, darum ist sie frei.

3. Der Grundton des Einklangs dissonirt wegen beider Contrapunkte.

4. Die Octav sollte wegen des Contrapunktes in der Quatuordez in der Unterstimme, und wegen des Contrapunktes in der Non in der Oberstimme dissoniren; da nun hiermit nicht beiden gedient werden kann, so darf sie nur im Durchgange vorkommen.

5. Der Grundton der Terz dissonirt wegen des Contrapunktes in der Non.

6. Der Grundton der Sext ist dissonirend, weil im Contrapunkt in der Quatuordez die Non daraus wird: da aber die Non auch als eine höher versetzte Secund betrachtet werden kann, wobei der Grundton die Dissonanz ist, so kann die Sext auch als Dissonanz der oberen Stimme gelten.

7. Da der Quart im Contrapunkt der Quatuordez die Undez, und im Contrapunkt der Non die Sext gegenüber steht, so kann sie als Dissonanz der oberen oder unteren Stimme gelten.

Kurz gefasst heissen die Regeln:

1. Frei ist die Quint.

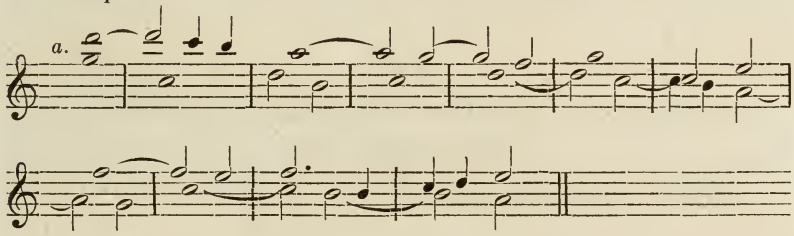
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Non, Sept, Sext und Quart.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz, Quart und Sext.

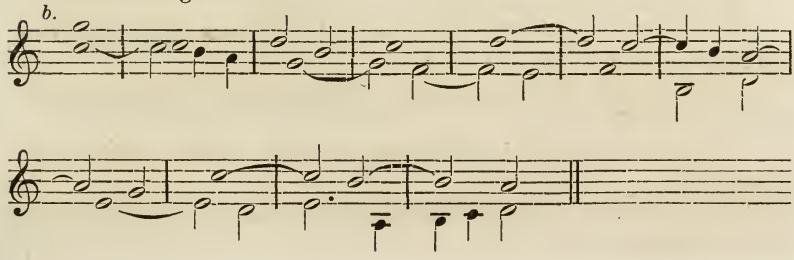
4. Die Octav gilt nur im Durchgange.

Hier ein Beispiel:

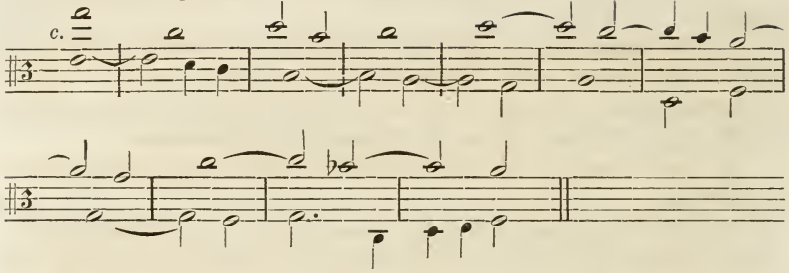
Hauptsatz:



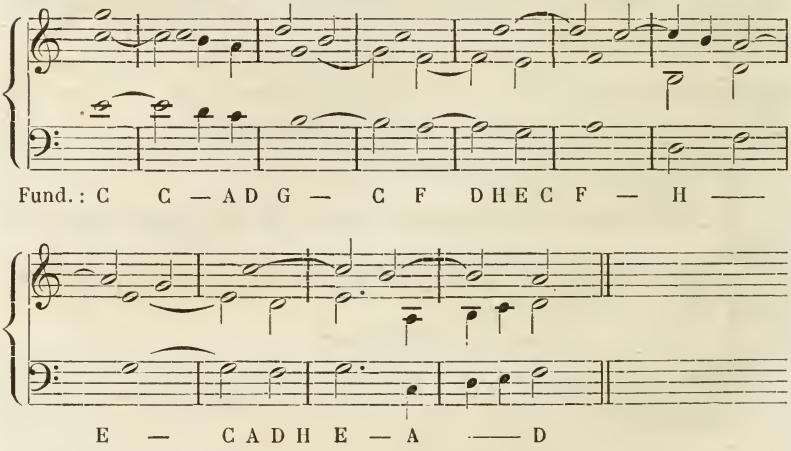

Umkehrung in die Non:



Umkehrung in die Quatuordez:




Vereinigung der beiden Umkehrungen:




§ 37.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sept mit jenem in der Non.

Hier die beiden Zahlenreihen:

1 2 3 4 / 7 6 5 4, und: 1 2 3 4 5 / 9 8 7 6 5.

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Non und Octav bleiben im Hauptsatze weg wegen der Umkehrung in die Sept.

2. Der Quint stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, sie ist also frei.

3. Der Grundton des Einklangs dissonirt wegen beider Contrapunkte.

4. Die Sept ist, wie gewöhnlich, Dissonanz, so wie der Grundton der Secund.

5. Der Grundton der Terz dissonirt wegen des Contrapunktes in der Non.

6. Da der Quart in keinem der beiden Contrapunkte etwas Uebleres gegenüber steht, so ist es gleich, die Unter- oder Oberstimme dissonirend zu behandeln.

7. Da im Contrapunkt der Sept dem Grundton der Secund die Sext gegenüber steht, so ist letztere Dissonanz.

Kurz gefasst heissen die Regeln:

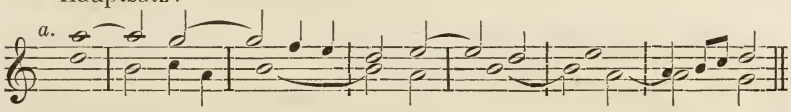
1. Frei ist die Quint.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept, Sext und Quart.

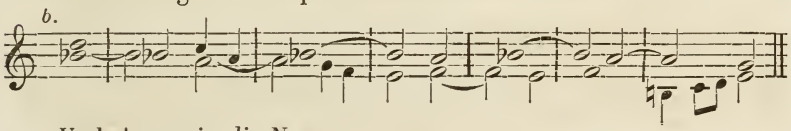
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz und Quart.

Hier ein Beispiel:

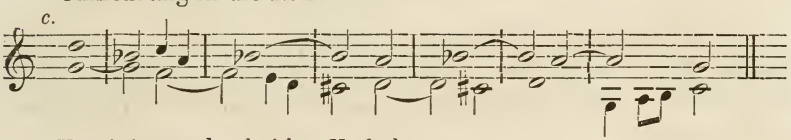
Hauptsatz:



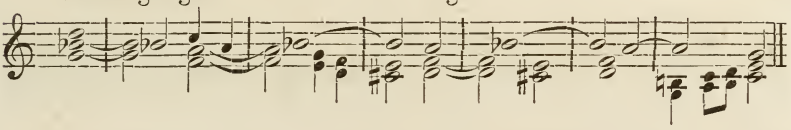

Umkehrung in die Sept:




Umkehrung in die Non:




Vereinigung der beiden Umkehrungen:



## § 38.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sext mit jenem in der Non.

Hier die beiden Zahlenreihen:

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 6 | 5 | 4, | und: | | 9 | 8 | 7 | 6 | 5. |

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Non, Octav und Sept bleiben im Hauptsatze weg.

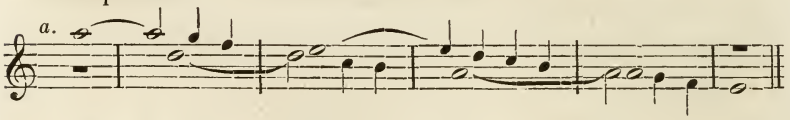
2. Frei ist kein einziges Intervall, darum kann nur eine Stimme anfangen und nur eine enden.

3. Beim Einklang, bei der Secund und der Terz ist der Grundton dissonirend wegen des Contrapunktes in der Non; darum muss auch die Quart als Dissonanz der oberen Stimme gelten.

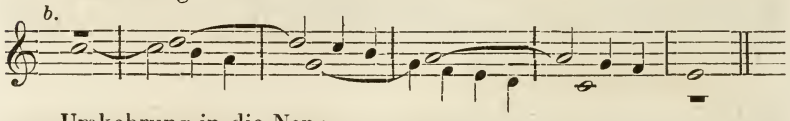
4. Die Quint ist Dissonanz der Oberstimme wegen des Contrapunktes in der Sext; ebenso ist die Sext Dissonanz der Oberstimme wegen beider Contrapunkte, weil kein grösseres Intervall da ist.

5. Die Auflösung der Dissonanzen kann nur im Durchgange geschehen. — Z. B.

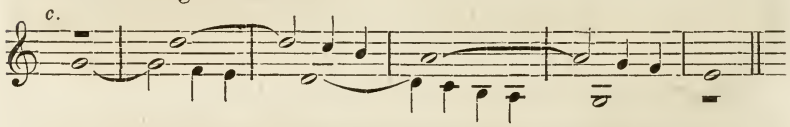
Hauptsatz:



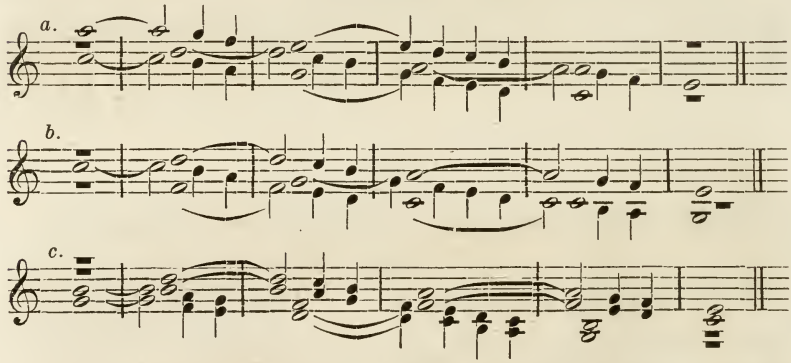

Umkehrung in die Sext:




Umkehrung in die Non:



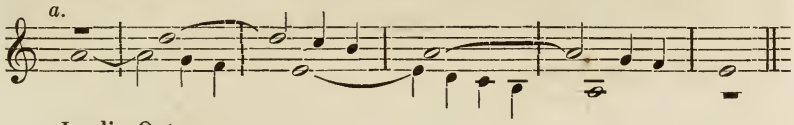

Dem Hauptsatze (*a.*) und der Umkehrung in die Sext (*b.*) können Sexten beigesetzt werden. Bei der Umkehrung in die Non (*c.*) können der oberen Stimme Unterterzen, und der unteren Oberterzen beigefügt werden.



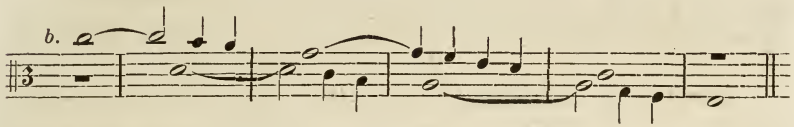

Der Hauptsatz (*a.*) und seine Umkehrung in die Sext (*b.*) sind auch fähig, in die Contrapunkte der Octav, Dez und Tredez umgekehrt zu werden. Der Hauptsatz (*a.*), wobei hier keine Sext vorkommt,

kann deswegen noch in die Quint, Sept, Duodez und Quatuordez umgekehrt werden, wie hier zu sehen:

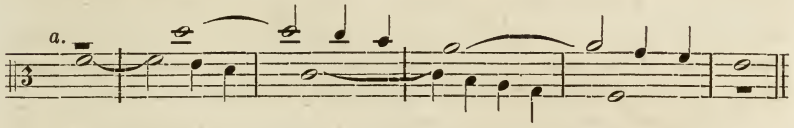
In die Octav:



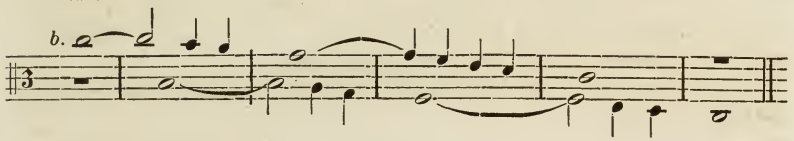

In die Octav:



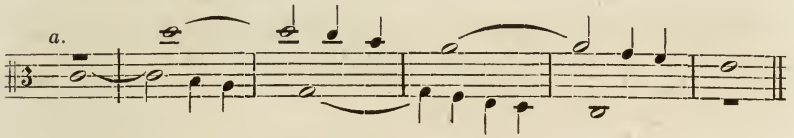

In die Dez:



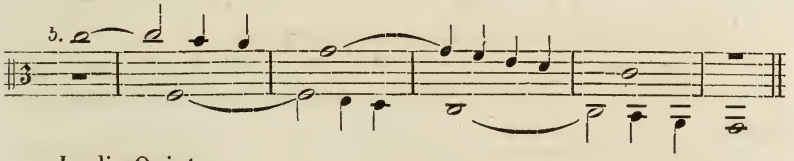

In die Dez:



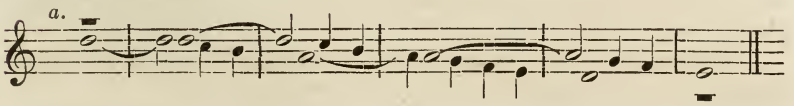

In die Tredez:



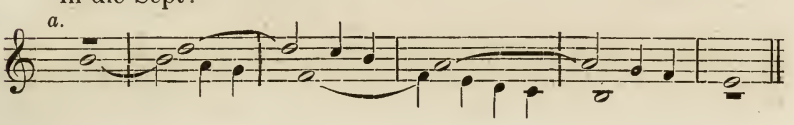

In die Tredez:



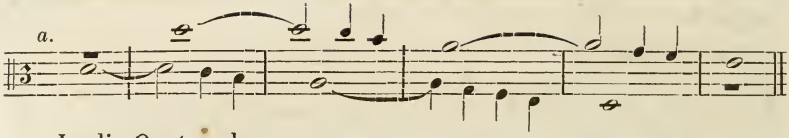

In die Quint:



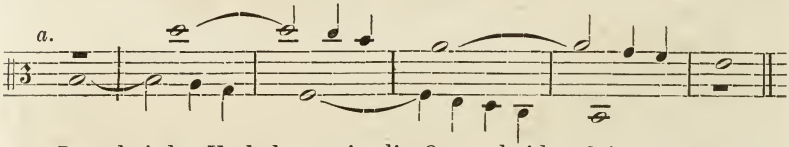

In die Sept:



In die Duodez:




In die Quatuordez:




Dass bei der Verkehrung in die Octav beiden Stimmen Dezimen beigefügt werden können, dass bei der Umkehrung in die Tredez Tredezimen hinzukommen können, dass die Umkehrungen in die Dez und Duodez, die Umkehrungen in die Duodez und Quatuordez, jene in der Quint und Sept, so wie jene in der Sext und Octav vereinigt werden können, braucht nicht mehr gezeigt zu werden.

Uebrigens ist noch zu erwähnen, dass die Umkehrung in die Non (*c.*) noch in die Dez, Duodez und Quatuordez umgekehrt werden kann, wodurch es auch möglich war, der Oberstimme Unterterzen und der Unterstimme Oberterzen beizufügen.

Statt der Pause am Ende kann ein passendes freies Intervall gebraucht werden.

## § 39.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quint mit jenem in der Non.

Hier die beiden Zahlenreihen:

1 2 3 und: 1 2 3 4 5
5 4 3, 9 8 7 6 5.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

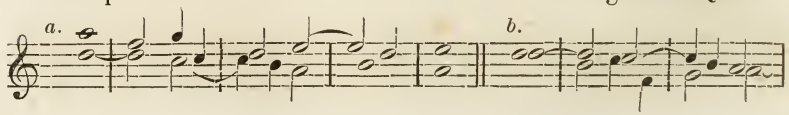
1. Die Non, Octav, Sept und Sext bleiben im Hauptsatze weg.

2. Der Quint stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, also ist sie frei.

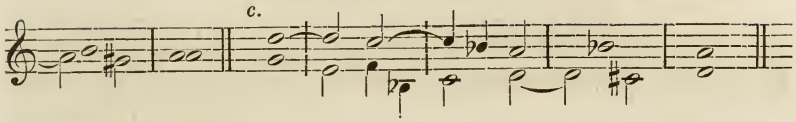
3. Die Grundtöne des Einklangs, der Secund und der Terz sind als Dissonanzen zu behandeln wegen des Contrapunktes in der Non.

4. Die Quart ist Dissonanz der Oberstimme wegen des Contrapunktes in der Quint. — Z. B.

Hauptsatz: Umkehrung in die Quint:



Umkehrung in die Non:




Dass der Hauptsatz (*a.*) sich auch in die Sept, Duodez und Quatuordez umkehren lässt, dass die Umkehrung in die Quint (*b.*) sich wieder in die Octav, Sext und Tredez verkehren lässt, dass endlich die Umkehrung in die Non (*c.*) neuerdings in die Dez umgekehrt werden kann, ist leicht einzusehen.

## § 40.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Duodez mit jenem in der Undez.

Hier die beiden Zahlenreihen zur Vergleichung:

1 2 3 4 5 6 / 12 11 10 9 8 7, und: 1 2 3 4 5 6 / 11 10 9 8 7 6.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Duodez bleibt im Hauptsatze weg.

2. Kein einziges Intervall ist in beiden Contrapunkten zugleich frei, darum kann nur eine Stimme anfangen und nur eine enden.

3. Die Undez ist Dissonanz der Oberstimme wegen beider Contrapunkte, darum ist auch der Grundton des Einklangs Dissonanz.

4. Die Dez ist ebenfalls Dissonanz der Oberstimme wegen des Contrapunktes in der Undez, weil sie da dem Grundtone der Secund gegenüber steht.

5. Die Non ist, wie gewöhnlich, Dissonanz der Oberstimme, folglich sind auch die Grundtöne der Terz und Quart, welche ihr in beiden Contrapunkten gegenüber stehen, dissonirend; folglich muss die Octav als Dissonanz der Oberstimme gelten, weil ihr im Contrapunkt der Undez die Quart gegenüber steht.

6. Die Sept ist, wie gewöhnlich, Dissonanz der Oberstimme, folglich sind auch die Grundtöne der Quint und Sext, welche ihr in beiden Contrapunkten gegenüber stehen, dissonirend.

7. Alle Dissonanzen können nur durchgehend aufgelöset werden.

Kürzer heissen die Regeln:

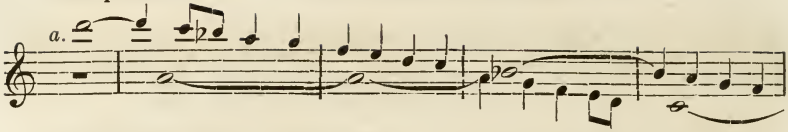
1. Nur eine Stimme kann anfangen und enden.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Undez, Dez, Non, Octav und Sept.

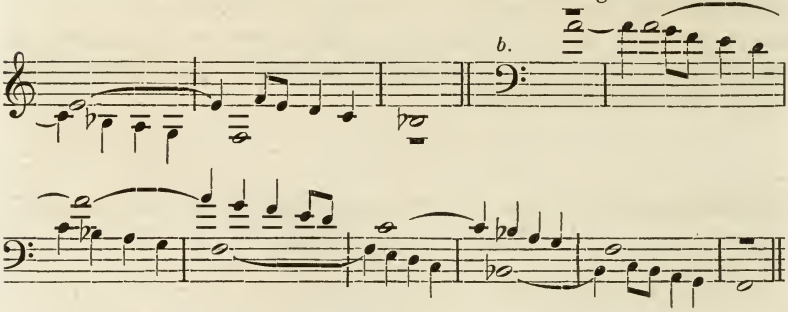
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz, Quart, Quint und Sext.

4. Alle Dissonanzen lösen sich durchgehend auf. — Z. B.

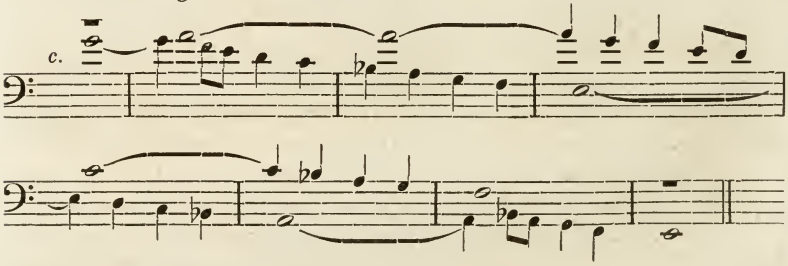
Hauptsatz:




Umkehrung in die Undez:




Umkehrung in die Duodez:




## § 41.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Tredez mit jenem in der Undez.

Hier die beiden Zahlenreihen:

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | und: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 13 | 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7, | | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6. |

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Tredez und Duodez bleiben im Hauptsatze weg.

2. Die Sext allein ist dasjenige Intervall, welchem in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber stehen, darum ist sie frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Die Sept kann wegen des Contrapunktes in der Tredez nur im Durchgange vorkommen.

4. Da der Undez in keinem der beiden Contrapunkte eine Dissonanz gegenüber steht, so kann sie als Dissonanz der oberen oder

unteren Stimme gelten; ein Gleiches gilt von den ihr gegenüber stehenden Grundtönen des Einklangs und der Terz.

5. Insofern die eigentliche Non gemeint ist, ist sie Dissonanz der Oberstimme; insofern sie aber als höher versetzte Secund gilt, dissonirt der Grundton; deswegen verbleibt es auch bei dem vorigen Ausspruch, dass bei der Terz, welche im Contrapunkt der Undez der Non gegenüber steht, sie selbst oder ihr Grundton Dissonanz sein kann.

6. Da die Dez im Contrapunkt der Undez dem Grundtone der Secund gegenüber steht, so gilt sie als Dissonanz der Oberstimme.

7. Die Quart, welche in beiden Contrapunkten keiner Dissonanz gegenüber steht, kann als Dissonanz der oberen oder unteren Stimme gelten; folglich kann auch die Octav, welche im Contrapunkt der Undez der Quart gegenüber steht, unten oder oben als dissonirend angesehen werden.

8. Da der Grundton der Quint im Contrapunkt der Undez der Sept gegenüber steht, so gilt er als Dissonanz, oder noch besser: im Durchgange.

Kurz gefasst heissen die Regeln:

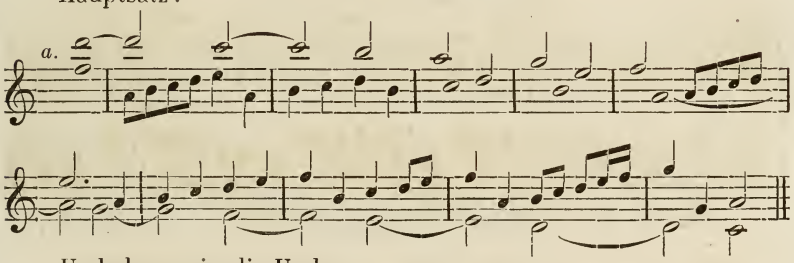
1. Die Sext ist frei, aber in der Gegenbewegung.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Undez, Dez, Non, Octav, Quart, Terz, und der Einklang.

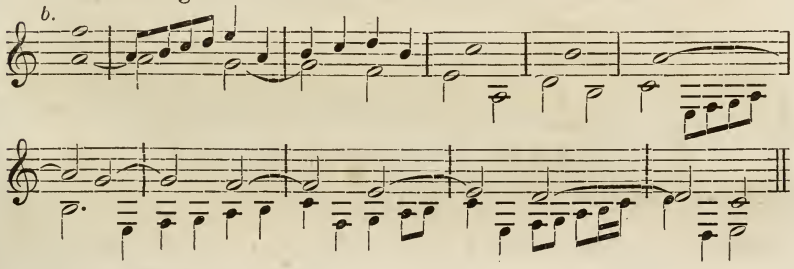
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz, Quart, Quint, Octav, die höher versetzte Secund, und die höher versetzte Quart (Undez).

4. Die Sept gilt nur im Durchgange. — Z. B.

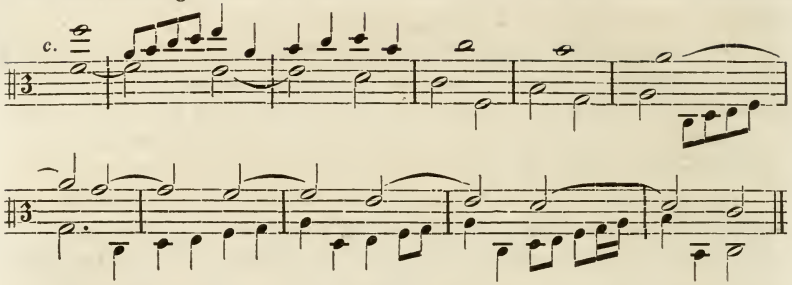
Hauptsatz:



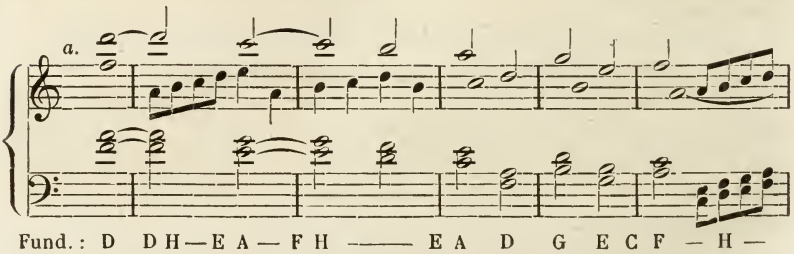

Umkehrung in die Undez:

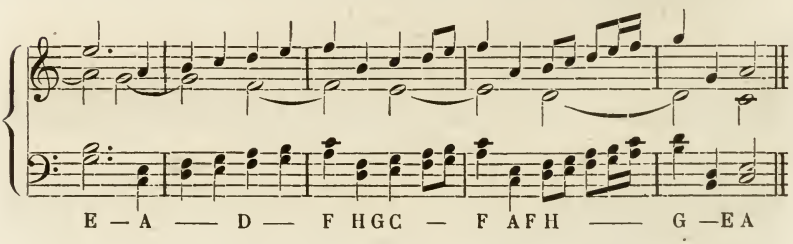


Umkehrung in die Tredez:

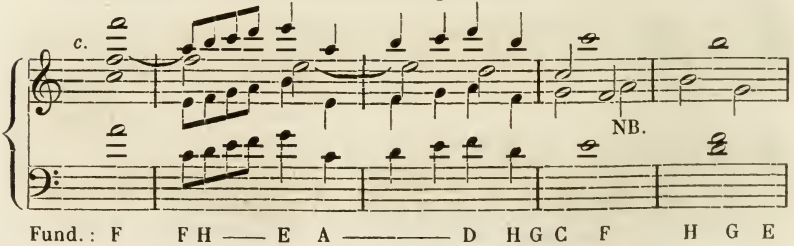


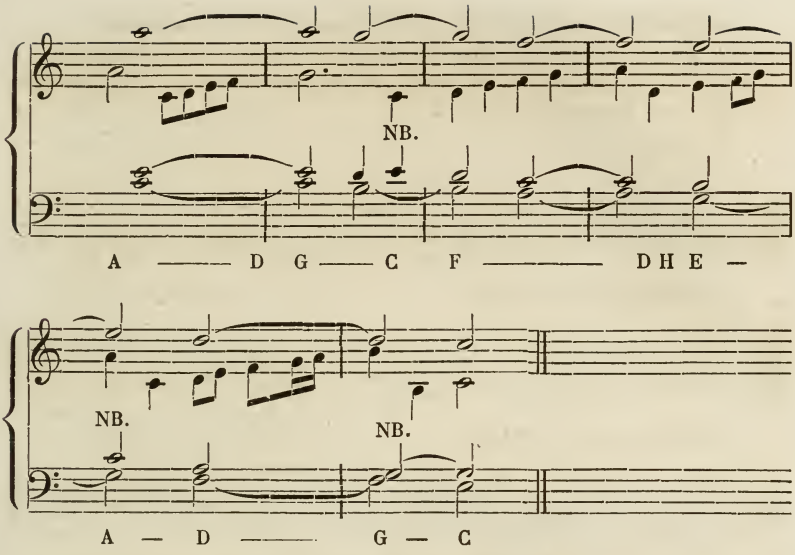

Dem Hauptsatze (*a.*) kann die Umkehrung in die Tredez (*c.*), und als zweite Begleitungsstimme sogar die Umkehrung in die Undez (*b.*) beigefügt werden. Auch bei der Umkehrung in die Tredez (*c.*) können Tredezimen, grösstentheils auch Undezimen beigefügt werden, wie hier zu sehen:




Das Ganze um eine Octav höher gerückt:






**Anmerkung.** Bei den vier NB. musste geändert werden, da, wie schon vorhin gesagt wurde, die Undezimen hier sich nur grösstentheils, also nicht immer beisetzen lassen. Dass dieses Hinzufügen der Undezimen bei dem Hauptsatze keine Schwierigkeit machte, kam daher, weil die Anlage schon darauf gemacht war.

§ 42.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quatuordez mit jenem in der Undez.

Hier ist leicht einzusehen, dass wieder mit lauter durchgehenden Auflösungen gearbeitet werden müsse, weil sich kein einziges Intervall vorfindet, welches in beiden Contrapunkten frei wäre. Ein ähnlicher Fall tritt bei Folgendem ein, womit dies kürzer zu fassen ist.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sept mit jenem in der Undez.

Hier die Zahlenreihen dieser beiden letzten:

1 2 3 4 / 7 6 5 4, und: 1 2 3 4 5 6 / 11 10 9 8 7 6.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Undez, Dez, Non und Octav bleiben im Hauptsatze weg.

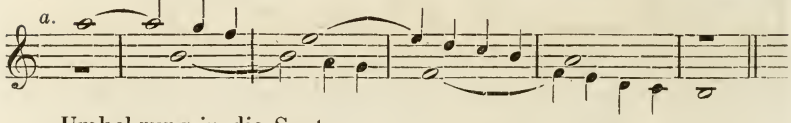
2. Frei ist kein Intervall in beiden Contrapunkten zugleich, daher kann nur eine Stimme anfangen und nur eine enden.

3. Die Grundtöne des Einklangs, der Secund, Terz und Quint sind Dissonanzen.

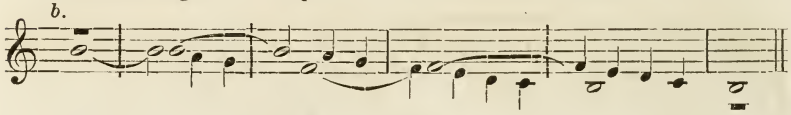
4. Die Sept und Sext sind Dissonanzen der Oberstimme.
5. Die Quart selbst oder ihr Grundton kann Dissonanz sein.
6. Die Auflösungen der Dissonanzen geschehen im Durchgange.

Hier ein Beispiel:

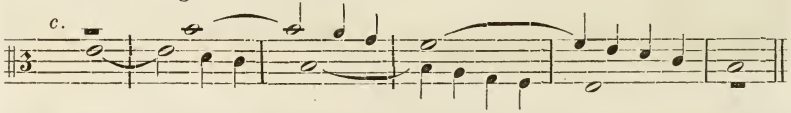
Hauptsatz:




Umkehrung in die Sept:




Umkehrung in die Undez:




Die Sätze *a.* und *c.* sind der Umkehrung in die Dez fähig; *a.* und *b.* können in die Octav umgekehrt werden; *c.* kann man auch in die Duodez umkehren; *b.* auch in die Sext oder Tredez.

Statt der letzten Pause kann ein passendes, von diesen Contrapunkten unabhängiges Intervall genommen werden.

## § 43.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sext mit jenem in der Undez.

Hier beide Zahlenreihen zur Vergleichung:

1 2 3 / 6 5 4, und: 1 2 3 4 5 6 / 11 10 9 8 7 6.

Hierüber folgende Bemerkungen:

1. Die Undez, Dez, Non, Octav und Sept bleiben im Hauptsatze weg.

2. Da die Sext in beiden Umkehrungen Consonanz wird, so ist sie frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Die Quint sollte vermöge des Contrapunktes in der Sext oben, und vermöge des Contrapunktes in der Undez unten als dissonirend gelten; da nun beides sich nicht anders vereinigt, so kann sie nur im Durchgange vorkommen.

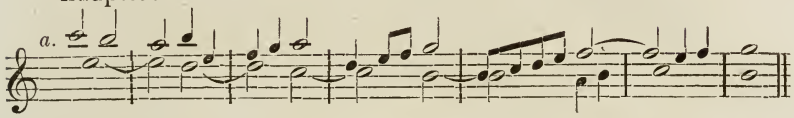
4. Der Grundton der Secund ist, wie gewöhnlich, Dissonanz.

5. Die Grundtöne des Einklangs und der Terz sind vermöge des Contrapunktes in der Undez Dissonanzen.

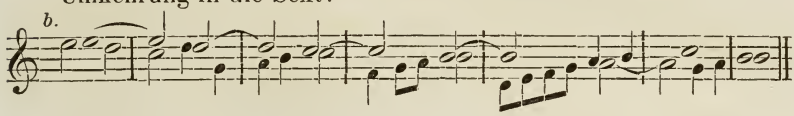
6. Da der Quart in beiden Contrapunkten keine Dissonanz gegenüber steht, so kann sie selbst oder ihr Grundton als Dissonanz gelten.

Hier ein Beispiel:

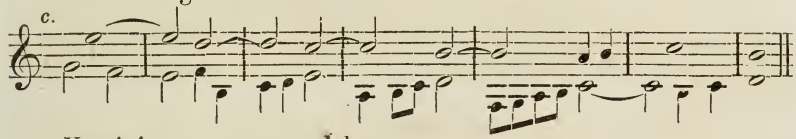
Hauptsatz:



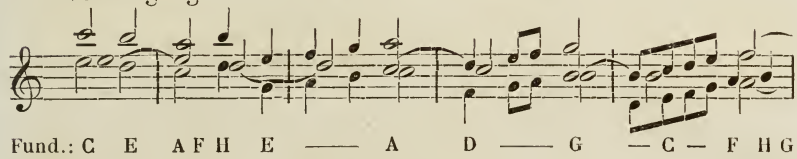

Umkehrung in die Sext:



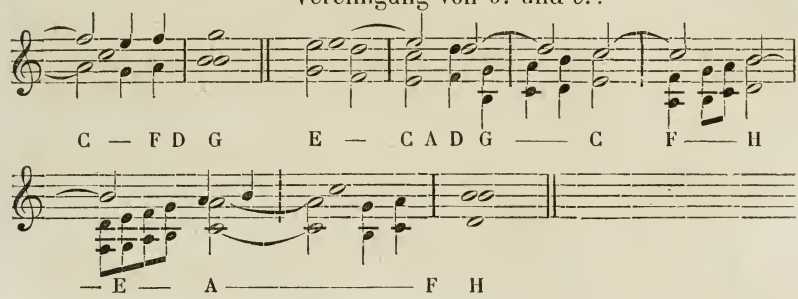

Umkehrung in die Undez:




Vereinigung von *a.* und *b.*:




Vereinigung von *b.* und *c.*:




Der Hauptsatz (*a.*) und die Umkehrung in die Sext (*b.*) können in die Octav umgekehrt werden, und alle drei Sätze kann man in die Tredez umkehren.

*

Die Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Quint, Quart und Terz mit jenem in der Undez ist nicht nöthig anzuführen. Nun zu den übrigen Vereinigungen.

§ 44.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Tredez mit jenem in der Duodez.

Hier beide Zahlenreihen zur Vergleichung:

1 2 3 4 5 6 7 / 13 12 11 10 9 8 7, und: 1 2 3 4 5 6 / 12 11 10 9 8 7.

Hierüber folgende Bemerkungen:

1. Die Tredez bleibt im Hauptsatze weg.

2. Dem Einklang und der Octav stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, daher sind beide in der Gegenbewegung frei.

3. Die Sept wird wegen des Contrapunktes in der Tredez nur im Durchgange gebraucht.

4. Da im Contrapunkt der Tredez die Duodez, und im Contrapunkt der Duodez die Undez dem Grundtone der Secund gegenüber stehen, so müssen sowohl Duodez als Undez Dissonanzen der Oberstimme sein.

5. Insofern die Terz der Undez als oberer Dissonanz gegenüber steht, muss der Grundton der ersteren als Dissonanz gelten; insofern aber die Undez die höher versetzte Quart vorstellt, wobei der Grundton derselben als Dissonanz gelten kann, darf die Terz auch als Dissonanz der Oberstimme gelten.

6. Insofern man die eigentliche Non als Dissonanz der Oberstimme im Sinne hat, müssen die Grundtöne der Quart und Quint, die ihr gegenüber stehen, als Dissonanzen gelten; insofern man aber die Non als höher versetzte Secund ansieht, deren Grundton als dissonirend gilt, so sind Quart und Quint auch als Dissonanzen der Oberstimme möglich; daher kann auch bei der Dez sowohl die Oberstimme als die Unterstimme als Dissonanz gelten.

7. Da im Contrapunkt der Duodez dem Grundton der Sext die Sept gegenüber steht, so gilt er als Dissonanz.

Kurz heissen die Regeln:

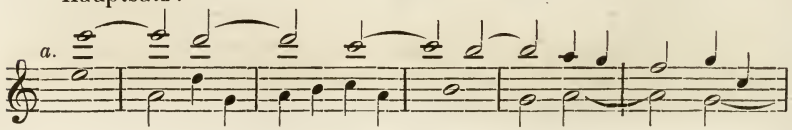
1. Frei sind der Einklang und die Octav.

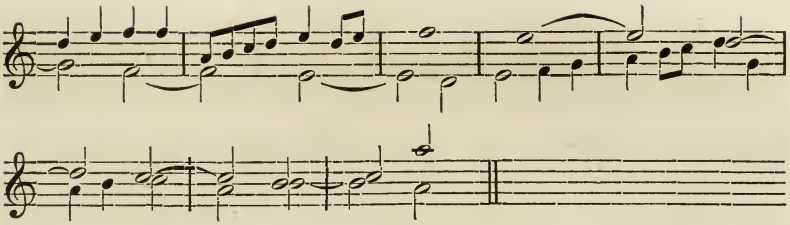
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Duodez, Undez, Dez, Non, Quint, Quart, Terz.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Terz, Quart, Quint, Sext, Dez.

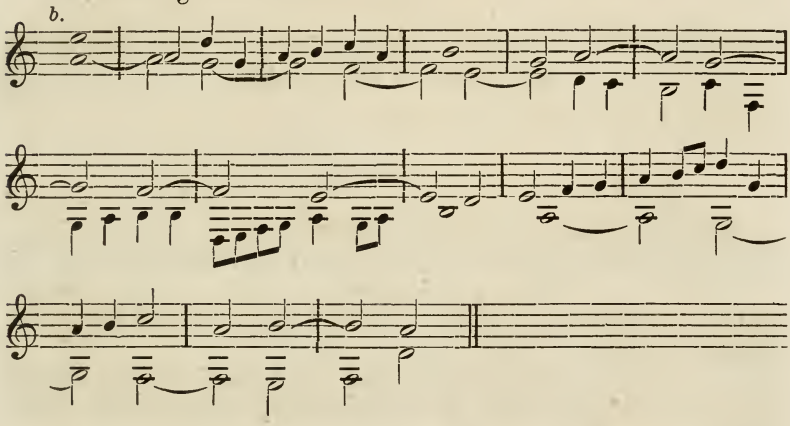
4. Die Sept kommt nur durchgehend vor. — Z. B.

Hauptsatz:

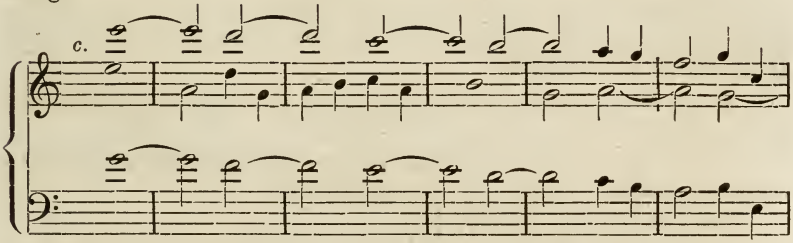




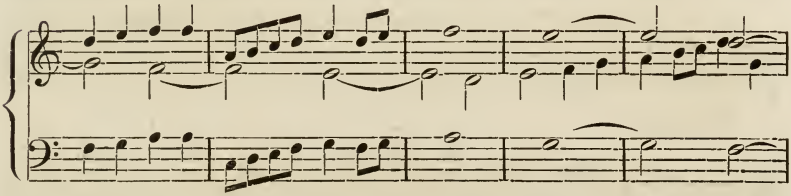
Umkehrung in die Duodez:



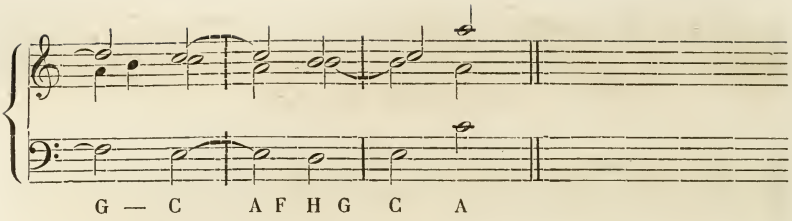

Umkehrung in die Tredez, sogleich mit dem Hauptsatze vereinigt:




Fund.: E A D G — C A F H — G E A — F D G C A
oder: F D G C —



D — F H — E — C F D H E — A — D G
— F —




§ 45.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quatuordez mit jenem in der Duodez.

Hier die Zahlenreihen von beiden:

1 2 3 4 5 6 7 und: 1 2 3 4 5 6
14 13 12 11 10 9 8, 12 11 10 9 8 7.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Quatuordez und Tredez bleiben im Hauptsatze weg.

2. Der Terz, Quint, Dez und Duodez stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, sie sind also frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Da dem Grundton der Secund im Contrapunkt der Duodez die Undez gegenüber steht, so ist letztere bloss Dissonanz der Oberstimme.

4. Da dem Grundton des Einklangs, so wie jenem der Octav, im Contrapunkt der Quatuordez die höher versetzte und eigentliche Sept gegenüber stehen, so sind diese beiden Grundtöne als Dissonanzen zu behandeln.

5. Da dem Grundton der Quart theils die Undez und theils die Non gegenüber steht, so ist er Dissonanz.

6. Da dem Grundton der Sext in beiden Contrapunkten Dissonanzen gegenüber stehen, so ist er Dissonanz.

Kurz heissen die Regeln so:

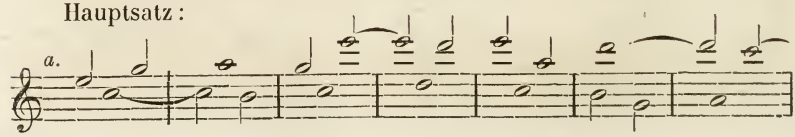
1. Frei sind: die Terz, Quint, Dez und Duodez in der Gegenbewegung.

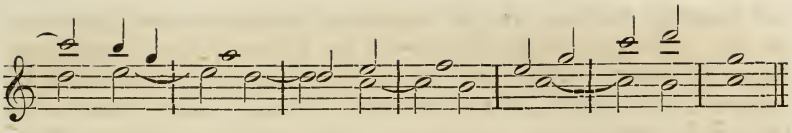
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Undez, Non und Sept.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Quart, Sext und Octav.

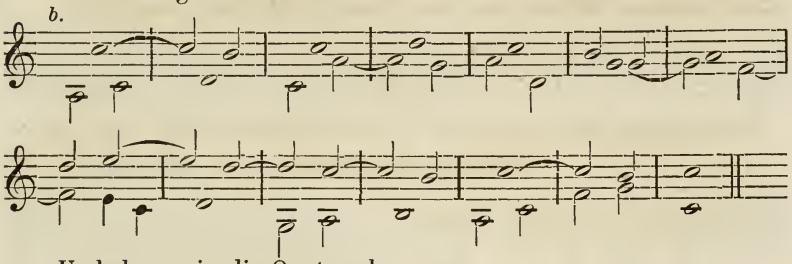
Hier ein Beispiel:

Hauptsatz:

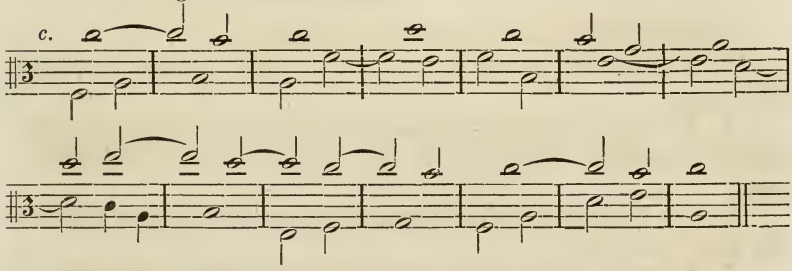




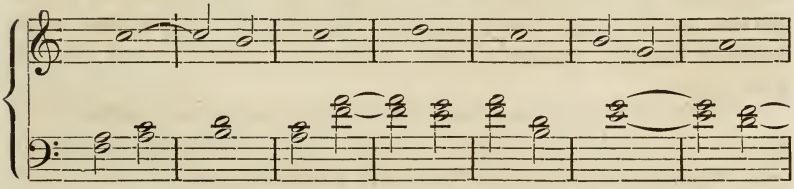
Umkehrung in die Duodez:



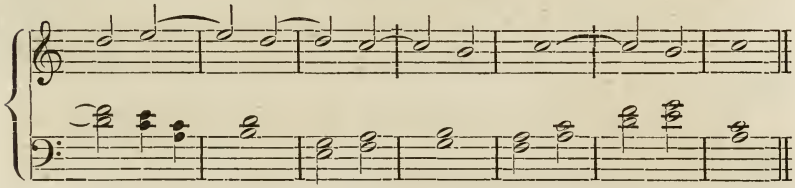

Umkehrung in die Quatuordez:




Die Umkehrung in die Duodez und in die Quatuordez vereinigt:



Fund.: F — H — E A F D H E C F H E — A D



D G C A F H — E C F D G — C F — D H E A

Bei dem Hauptsatze können der oberen Stimme Unterterzen, oder der unteren Stimme Oberterzen beigefügt werden. Bei der Umkehrung in die Duodez können am sichersten der Oberstimme Oberter-

zen beigefügt werden, was die nämlichen Verhältnisse giebt, als wenn bei der Umkehrung in die Quatuordez der oberen Stimme Unterterzen zugesetzt werden. Auch bei dem letzten Beispiele, wo die Umkehrungen in die Duodez und Quatuordez vereinigt sind, könnten der Oberstimme Unterterzen beigefügt werden, wenn im siebenten Takte in der nächsten Stimme über dem Basse die Bindung wegbleibt.

## § 46.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sept mit jenem in der Duodez.

Hier die Zahlenreihen beider:

1 2 3 4 / 7 6 5 4, und: 1 2 3 4 5 6 / 12 11 10 9 8 7.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Duodez, Undez, Dez, Non und Octav bleiben im Hauptsatze weg.

2. Der Terz und Quint stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, also sind sie frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Der Grundton des Einklangs ist wegen des Contrapunktes in der Sept Dissonanz.

4. Die Sext müsste wegen des Contrapunktes in der Sept als Dissonanz der Oberstimme, und wegen des Contrapunktes in der Duodez als Dissonanz der Unterstimme gelten; da nun beiden nicht zugleich Genüge geleistet werden kann, so gilt die Sext nur als Durchgang.

5. Der Grundton der Quart soll wegen des Contrapunktes in der Duodez als Dissonanz gelten, es wäre denn, dass man die gegenüber stehende Non als höher versetzte Secund betrachtet; dann kann auch die Quart Dissonanz der Oberstimme sein.

Die Regeln sind in Kürze folgende:

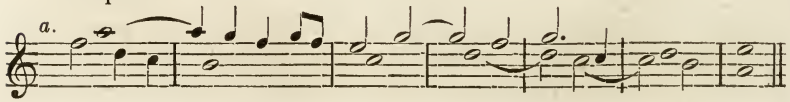
1. Frei sind die Terz und Quint in der Gegenbewegung.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept und ausnahmsweise auch die Quart.

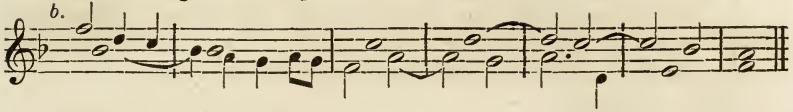
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund und Quart.

4. Die Sext gilt nur durchgehend. — Z. B.

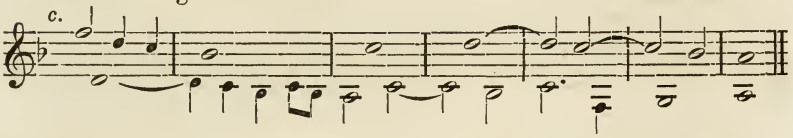
Hauptsatz:



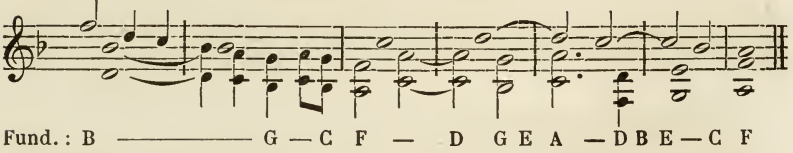
Umkehrung in die Sept:




Umkehrung in die Duodez:




Vereinigung der beiden Umkehrungen:




§ 47.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sext mit jenem in der Duodez.

Hier die beiden Zahlenreihen:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 6 | 5 | 4, | und: | 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7. |

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Duodez, Undez, Dez, Non, Octav und Sept bleiben im Hauptsatze weg.

2. Dem Einklang stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen entgegen, darum ist er frei.

3. Dem Grundton der Sext steht im Contrapunkt der Duodez die Sept gegenüber, darum wäre er dissonirend; da aber kein grösseres Intervall als die Sext gebraucht werden darf und die Gegenbewegung nöthig ist, so kann die Sext nur als zurückkehrender Durchgang vorkommen.

4. Die Quint steht im Contrapunkt der Sext dem Grundtone der Secund gegenüber, also ist erstere Dissonanz der Oberstimme.

5. Da die Non auch als höher versetzte Secund gelten kann, so kann bei der Quart, welche ihr im Contrapunkt der Duodez gegenüber steht, die obere oder untere Stimme als dissonirend gelten; darum gilt dasselbe von der Terz, welche im Contrapunkt der Sext der Quart gegenüber steht.

Die Regeln sind also im Kurzen folgende:

1. Frei ist der Einklang in der Gegenbewegung.

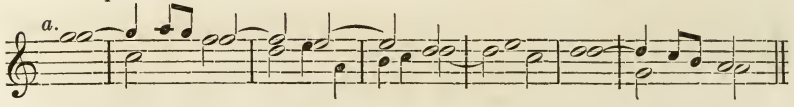
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Quint, Quart und Terz.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Terz und Quart.

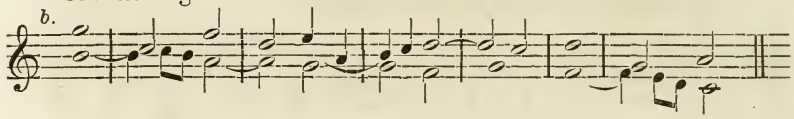
4. Die Sext gilt nur im zurückkehrenden Durchgange.

Erstes Beispiel:

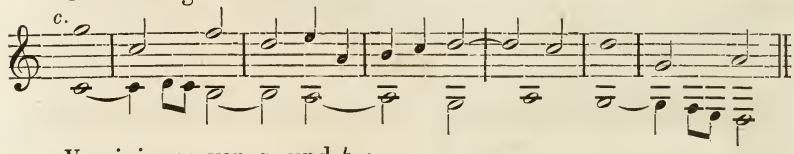
Hauptsatz:



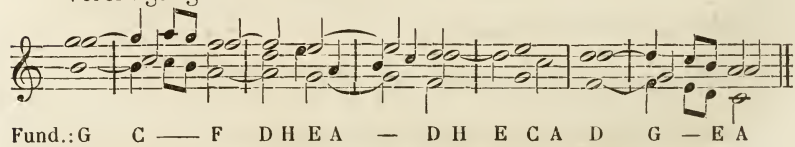

Umkehrung in die Sext:




Umkehrung in die Duodez:



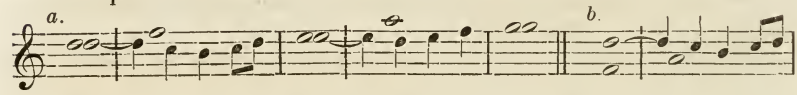

Vereinigung von *a.* und *b.*:



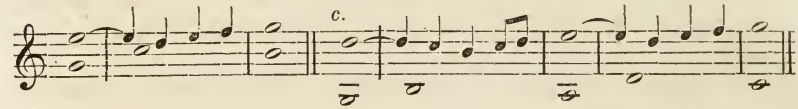
Fund.: G C — F D H E A — D H E C A D G — E A

Zweites Beispiel.

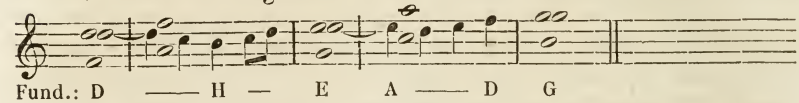
Hauptsatz: In die Sext:




In die Duodez:




*a.* und *b.* vereinigt:



Fund.: D — H — E A — D G

Die Sätze bei *a.* und *b.* können auch in die Octav umgekehrt werden. Bei den Umkehrungen in die Duodez können der Oberstimme Unterterzen, und der Unterstimme Oberterzen beigefügt wer-

den, weil der Hauptsatz so wie die Umkehrung in die Sext auch die Umkehrung in die Dez vertragen. Dass die Sätze bei *a.* und *b.* auch in die Tredez umgekehrt werden können, ist natürlich.

## § 48.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quint mit jenem in der Duodez.

Die beiden Zahlenreihen sind:

1 2 3 / 5 4 3, und: 1 2 3 4 5 6 / 12 11 10 9 8 7.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Im Hauptsatze bleiben die Duodez, Undez, Dez, Non, Octav, Sept und Sext weg.

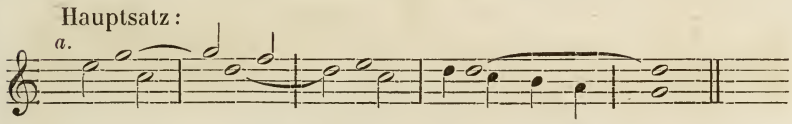
2. Dem Einklang, der Terz und Quint stehen in beiden Contrapunkten Consonanzen gegenüber, sie sind demnach frei.

3. Da im Contrapunkt der Duodez dem Grundton der Quart die Non gegenüber steht, so wäre er dissonirend; da aber im Contrapunkt der Quint die Quart dem Grundton der Secund gegenüber steht, so müsste im Gegentheil die Quart selbst die Dissonanz sein; also sind nur zwei Mittel: entweder muss die Non nur als höher versetzte Secund behandelt werden, damit die Quart als Dissonanz der oberen Stimme gelten könne, oder sie muss bloss durchgehend sein.

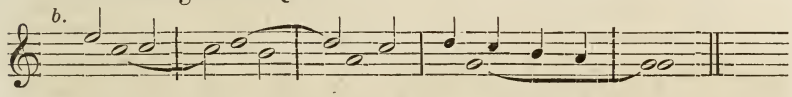
In Kürze heissen die Regeln:

1. Consonanzen sind der Einklang, die Terz und Quint.
2. Dissonanz der Oberstimme oder durchgehend ist die Quart.
3. Dissonanz der unteren Stimme ist die Secund. — Z. B.

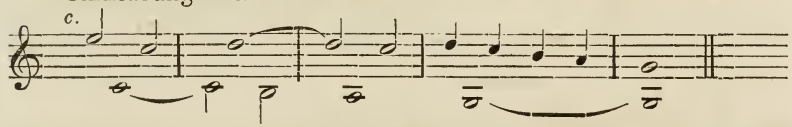
Hauptsatz:




Umkehrung in die Quint:




Umkehrung in die Duodez:




*

Die Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Quart oder Terz mit jenem in der Duodez zu zeigen, ist unnöthig.

§ 49.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quatuordez mit jenem in der Tredez.

Hier die Zahlenreihen beider:

1 2 3 4 5 6 7
14 13 12 11 10 9 8, und: 1 2 3 4 5 6 7
13 12 11 10 9 8 7.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Quatuordez bleibt im Hauptsatze weg.

2. Kein Intervall ist, welches in beiden Contrapunkten zugleich frei wäre, darum kann nur eine Stimme anfangen und nur eine Stimme schliessen.

3. Die Tredez, Duodez, Undez, Dez und Non sind Dissonanzen der Oberstimme.

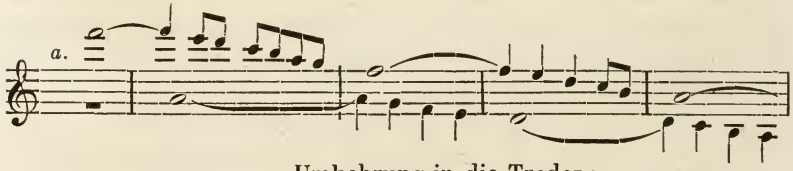
4. Die Grundtöne des Einklangs, der Secund, Terz, Quart, Quint, Sext und Octav sind Dissonanzen.

5. Die Sept tritt nur durchgehend ein.

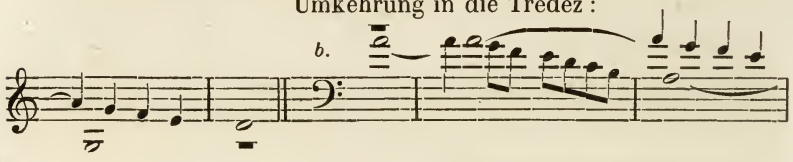
6. Die Auflösung aller Dissonanzen ist durchgehend.

Hier ein Beispiel:

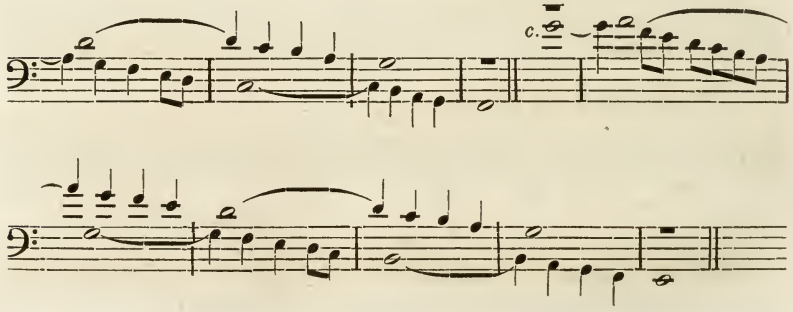
Hauptsatz:




Umkehrung in die Tredez:




Umkehrung in die Quatuordez:



§ 50.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sept mit jenem in der Tredez.

Hier die Zahlenreihen beider:

1 2 3 4 und: 1 2 3 4 5 6 7
7 6 5 4, 13 12 11 10 9 8 7.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Tredez, Duodez, Undez, Dez, Non und Octav bleiben im Hauptsatze weg.

2. Da kein Intervall in beiden Contrapunkten zugleich frei ist, so beginnt und endet nur eine Stimme.

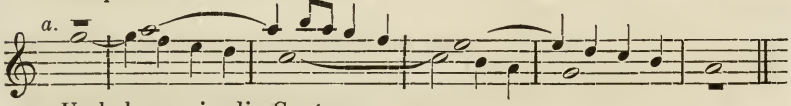
3. Die Sext, Quint, Quart und Terz sind Dissonanzen der Oberstimme.

4. Der Einklang, die Secund, Terz, Quart und Quint sind Dissonanzen der Unterstimme.

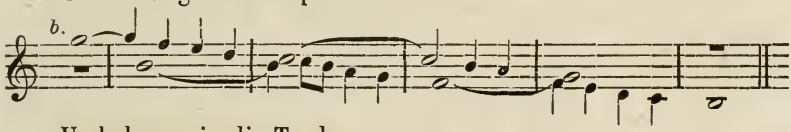
5. Die Sept tritt nur im Durchgange ein.

6. Alle Dissonanzen lösen sich durchgehend auf. — Z. B.

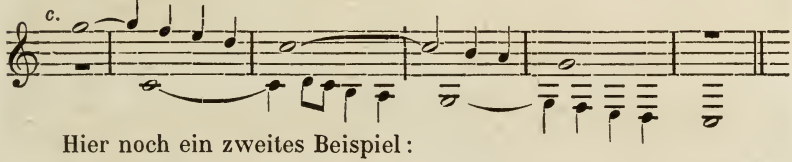
Hauptsatz:




Umkehrung in die Sept:

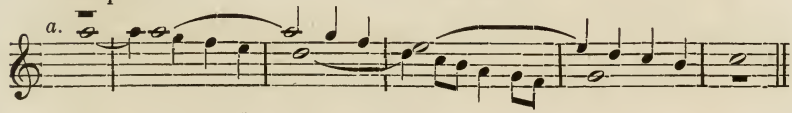



Umkehrung in die Tredez:

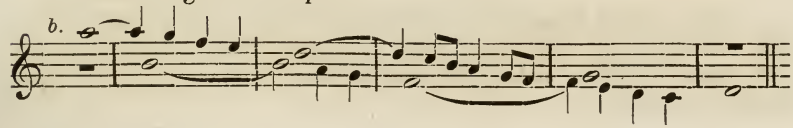



Hier noch ein zweites Beispiel:

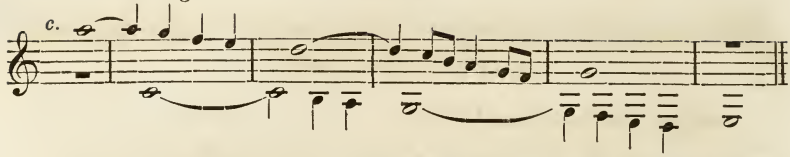
Hauptsatz:




Umkehrung in die Sept:



Umkehrung in die Tredez:




Allen diesen Beispielen können Tredezimen beigefügt werden. Die Beispiele *a.* und *b.* können auch in die Octav und Dez umgekehrt werden, darum können ihnen auch Dezimen beigefügt werden.

§ 51.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Sext mit jenem in der Tredez.

Hier die Zahlenreihen beider:

1 2 3 / 6 5 4, und: 1 2 3 4 5 6 7 / 13 12 11 10 9 8 7.

Hierüber folgende Bemerkungen:

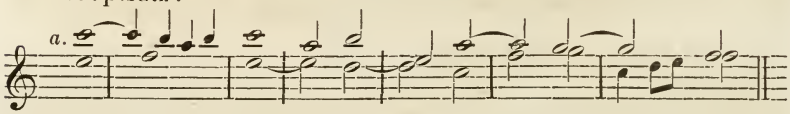
1. Die Tredez, Duodez, Undez, Dez, Non, Octav und Sept bleiben im Hauptsatze weg.

2. Einklang und Sext sind in beiden Contrapunkten frei, aber nur in der Gegenbewegung.

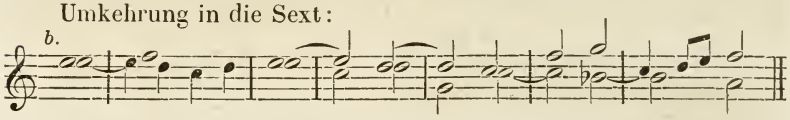
3. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Quint, Quart und Terz.

4. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Terz und Quart. — Z. B.

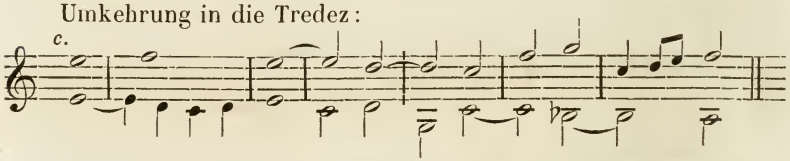
Hauptsatz:




Umkehrung in die Sext:




Umkehrung in die Tredez:




Allen diesen Beispielen können Sexten oder Tredezimen beigefügt werden. Die Beispiele *a.* und *b.* können sich auch in die Octav und in die Dezime umkehren, darum können ihnen auch Dezimen beigefügt werden.

§ 52.

## Vereinigung des doppelten Contrapunktes in der Quint mit jenem in der Tredez.

Hier die Zahlenreihen beider:

1 2 3 und: 1 2 3 4 5 6 7
5 4 3, 13 12 11 10 9 8 7.

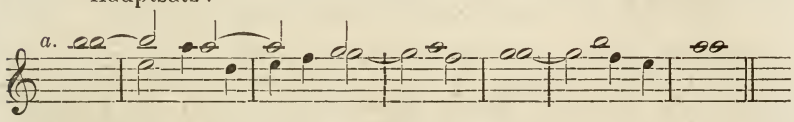
Hierüber folgende Bemerkungen:

1. Die Tredez, Duodez, Undez, Dez, Non, Octav, Sept und Sext bleiben im Hauptsatze weg.

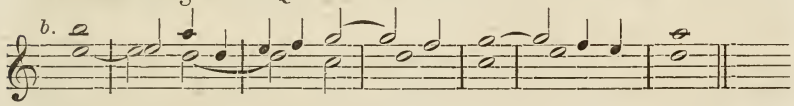
2. Der Einklang ist in beiden Contrapunkten frei.

3. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Quint, Quart und Terz.

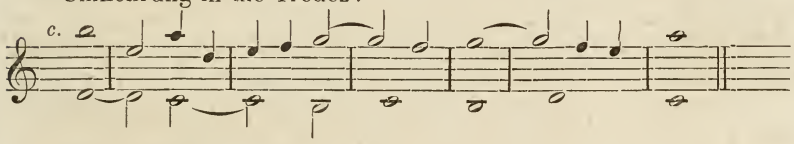
4. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund und Terz. — Z. B. Hauptsatz:



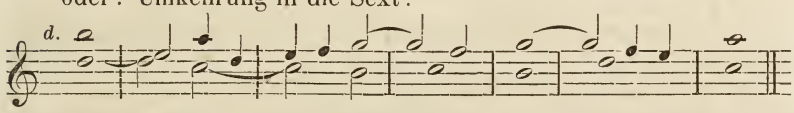

Umkehrung in die Quint:




Umkehrung in die Tredez:




oder: Umkehrung in die Sext:




Der Hauptsatz (*a.*) und die Umkehrung in die Sext (*d.*) lassen sich in den Contrapunkt der Octav umkehren. Der Hauptsatz lässt sich auch in die Dez umkehren. Der Satz bei *b.* lässt sich wieder in die Sept, Duodez und Quatuordez umkehren. Den Sätzen bei *a.* und *c.* können Tredezimen oder Sexten beigefügt werden.

*

Die Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Quart und in der Terz mit jenem in der Tredez zu zeigen, ist unnöthig.

## Vereinigung dreier doppelter Contrapunkte.

Obgleich bisher schon öfters zufällig von der Vereinigung dreier doppelter Contrapunkte die Rede war, so muss doch das Verfahren gezeigt werden, wenn man eine solche Vereinigung im Vorhinein beabsichtigt. Uebrigens wird nur mehr von solchen die Rede sein, welche wenigstens ein Intervall gemeinschaftlich frei haben.

### § 53.

## Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Octav, der Dez und der Duodez.

Hier die Zahlenreihen von allen dreien zur Uebersicht und zur Vergleichung:

1 2 3 4 / 8 7 6 5, und: 1 2 3 4 5 / 10 9 8 7 6, und: 1 2 3 4 5 6 / 12 11 10 9 8 7.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Duodez, Undez, Dez und Non bleiben im Hauptsatze weg.

2. Dem Einklang, der Terz und der Octav stehen in allen drei Contrapunkten Consonanzen gegenüber, darum sind sie frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Die Sept und der Grundton der Secund sind, wie gewöhnlich, Dissonanzen.

4. Da im Contrapunkt der Dez, so wie in jenem der Duodez, der Grundton der Quart als Dissonanz betrachtet werden muss: so muss die Quint, die im Contrapunkt der Octav dem Grundton der Quart gegenüber steht, Dissonanz der Oberstimme sein.

5. Da im Contrapunkt der Duodez dem Grundton der Sext die Sept gegenüber steht, so muss er als Dissonanz gelten.

Kurz heissen die Regeln:

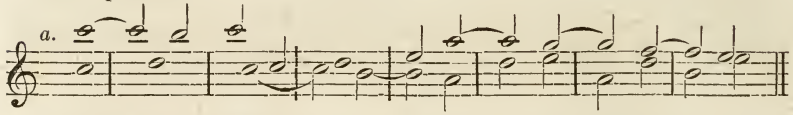
1. Frei sind: der Einklang, die Terz und Octav, aber nur in der Gegenbewegung.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept und Quint.

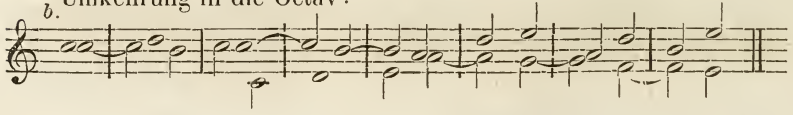
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Quart und Sext.

Hier ein Beispiel:

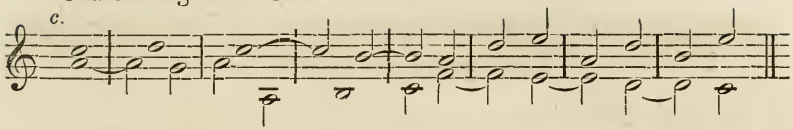
Hauptsatz:



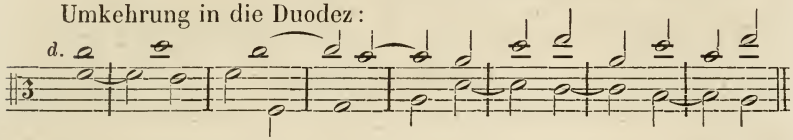

b. Umkehrung in die Octav:



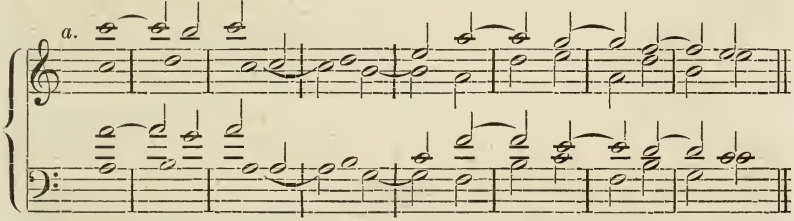
Umkehrung in die Dez:



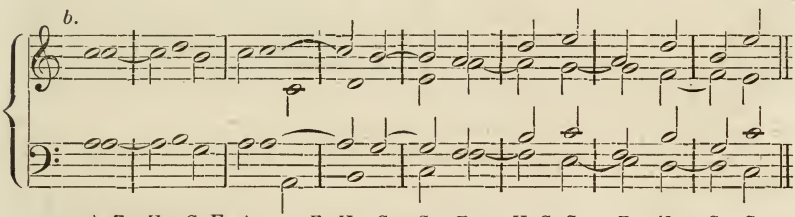

Umkehrung in die Duodez:



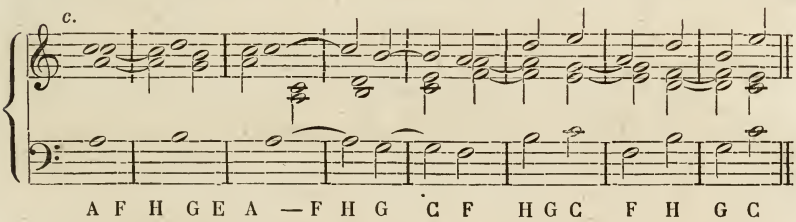

Nun folgen alle diese Beispiele, mittelst Hinzufügung der Dezimen, vierstimmig.



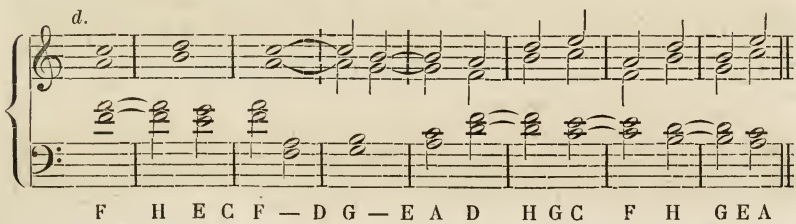

Fund.: A F H G E A — F H G C F H G C F H G C




A F H G E A — F H G C F H G C F H G C




A F H G E A — F H G C F H G C F H G C




F H E C F — D G — E A D H G C F H G E A

§ 54.

## Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Octav, der Undez und der Tredez.

Hier die Zahlenreihen von allen dreien:

1 2 3 4 / 8 7 6 5, und: 1 2 3 4 5 6 / 11 10 9 8 7 6, und: 1 2 3 4 5 6 7 / 13 12 11 10 9 8 7.

Daraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Tredez, Duodez, Undez, Dez und Non bleiben im Hauptsatze weg.

2. Der Sext stehen in allen drei Contrapunkten Consonanzen gegenüber, darum ist sie frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Die Sept ist nur durchgehend zu gebrauchen.

4. Bei dem Einklang, bei der Octav und Quart ist entweder das Intervall oder der Grundton als dissonirend zu behandeln.

5. Da der Quint im Contrapunkt der Undez die Sept gegenüber steht, so wie im Contrapunkt der Tredez die Non, so ist deren Grundton als dissonirend zu behandeln.

6. Der Grundton der Secund ist, wie gewöhnlich, dissonirend.

7. Der Grundton der Terz steht im Contrapunkt der Undez der Non gegenüber; insofern diese als eigentliche Non betrachtet wird, ist der Grundton der Terz eine Dissonanz; insofern aber die Non als höher versetzte Secund gilt, ist die Terz selbst die Dissonanz.

Kurz heissen die Regeln:

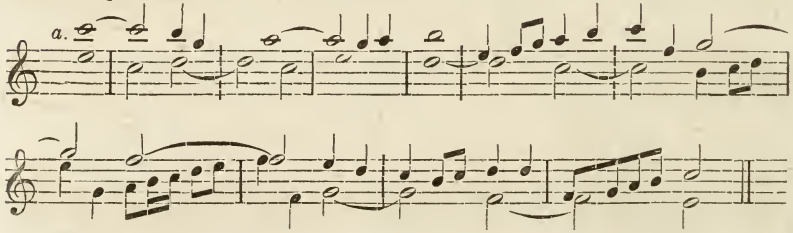
1. Die Sext ist in der Gegenbewegung frei.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Octav, Quart, Terz und der Einklang.

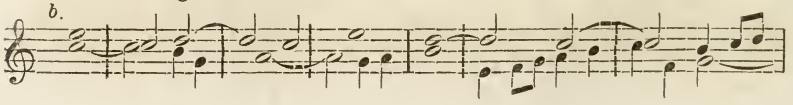
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz, Quart, Quint und Octav.

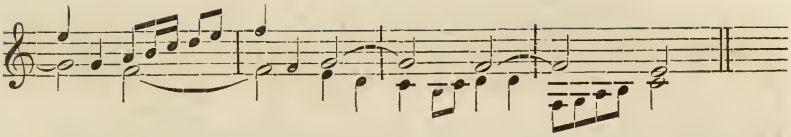
4. Die Sept ist nur durchgehend. — Z. B.

Hauptsatz:

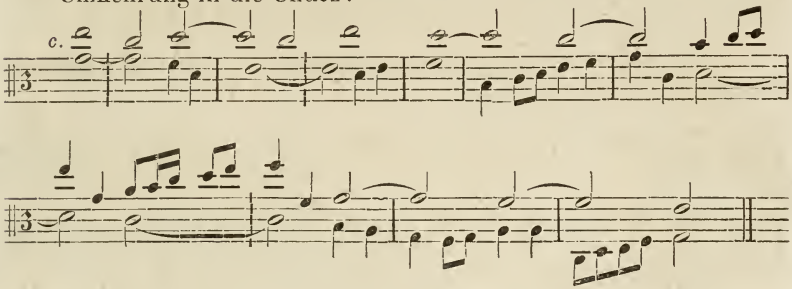



Umkehrung in die Octav:

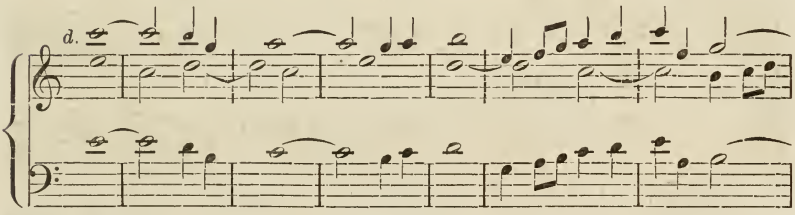




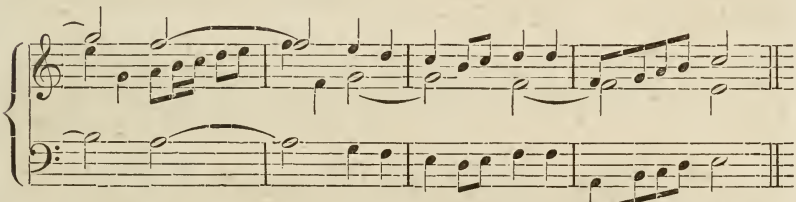
Umkehrung in die Undez:




Umkehrung in die Tredez, verbunden mit dem Hauptsatze (*a.*):

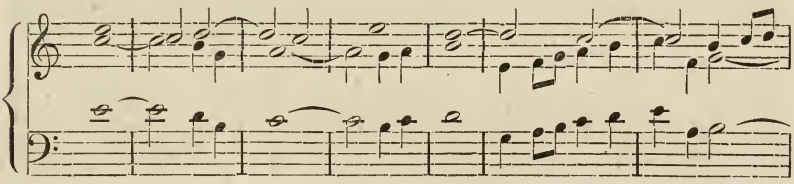



Fund.: C CFHGEA — C EAFH E — A — CFDG —

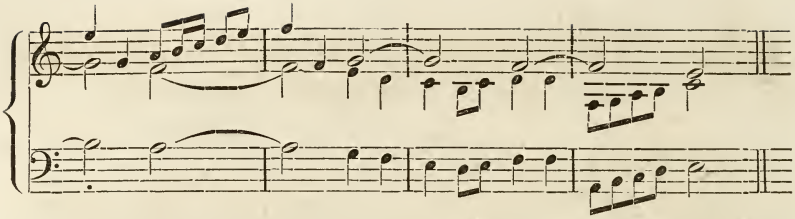


E—CF —— FDG — C —AD ——— G C

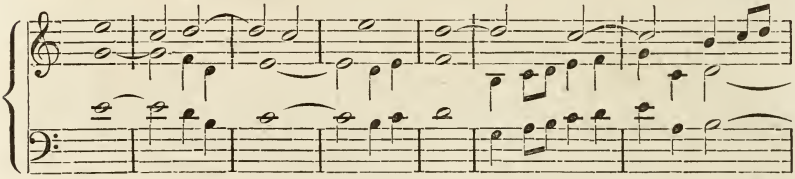
Noch einmal die Umkehrung in die Tredez, verbunden mit der Umkehrung in die Octav (*b.*):



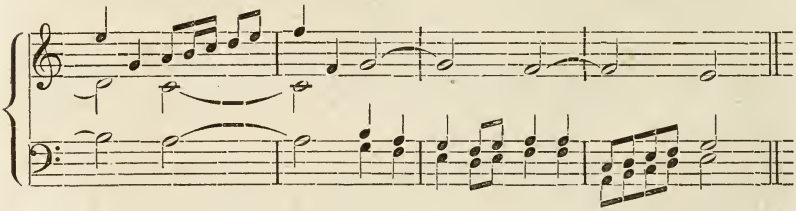
Fundament wie zuvor.



Noch einmal die Umkehrung in die Tredez, verbunden mit der Umkehrung in die Undez (*c.*):

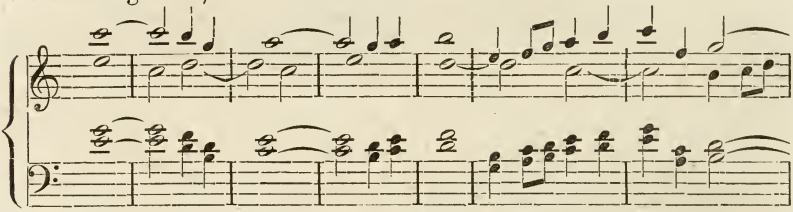


Fund.: E CADHG C ——— AD G — C —— AFH —

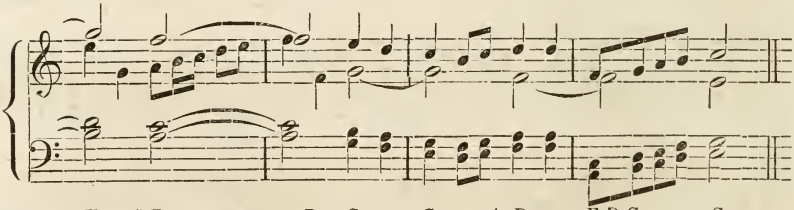


E — A —— F — DG — E — CF —— H — E

Dem Hauptsatze kann nebst der Umkehrung in die Tredez auch jene in der Undez (im Tenor) beigefügt werden, wodurch der Satz vierstimmig wird, wie hier zu sehen:



Fund.: C CFHGE A ——— FH E — A — C FDG —



E — CF ——— D G — C — A D — FDG — C

Das Nämliche kann bei der Umkehrung in die Octav geschehen.

§ 55.

## Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Non, der Dez und der Duodez.

Hier die Zahlenreihen von allen dreien:

1 2 3 4 5 / 9 8 7 6 5, und: 1 2 3 4 5 / 10 9 8 7 6, und: 1 2 3 4 5 6 / 12 11 10 9 8 7.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Duodez, Undez und Dez bleiben im Hauptsatze weg.

2. Die Quint, welcher in allen drei Contrapunkten Consonanzen gegenüber stehen, ist frei.

3. Da die Non im Contrapunkt der Non dem Grundtone des Einklangs gegenüber steht, so ist letzterer dissonirend, wie es die Non in der Oberstimme ist.

4. Da die Octav im Contrapunkt der Non dem Grundtone der Secund gegenüber steht, so muss erstere als Dissonanz gelten.

5. Da die Sept im Contrapunkt der Duodez dem Grundtone der Sext gegenüber steht, so ist letzterer ebenso dissonirend, wie es die Sept in der Oberstimme ist.

6. Da der Grundton der Quart im Contrapunkt der Dez der Sept gegenüber steht, und im Contrapunkt der Duodez gegenüber der Non, so muss er als Dissonanz gelten.

7. Da die Sept im Contrapunkt der Non dem Grundtone der Terz gegenüber steht, so ist letzterer ebensowohl Dissonanz als erstere.

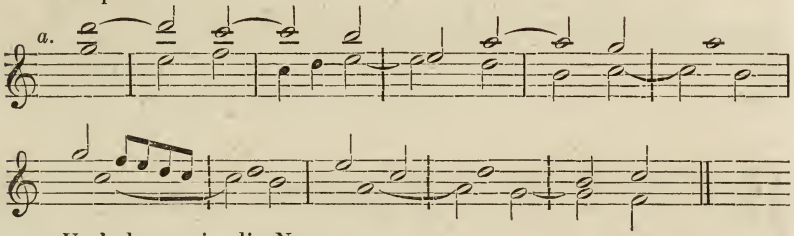
Kurz heissen die Regeln so:

1. Frei ist die Quint.

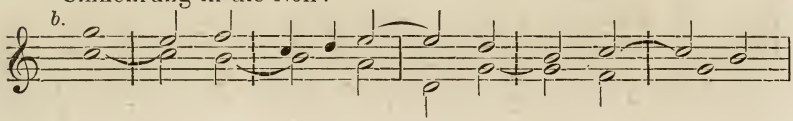
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Non, Octav und Sept.

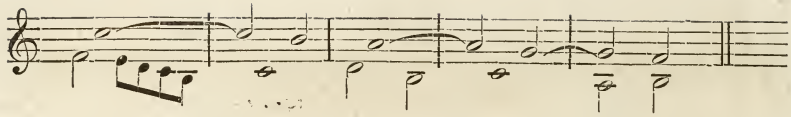
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz, Quart und Sext. — Z. B.

Hauptsatz:

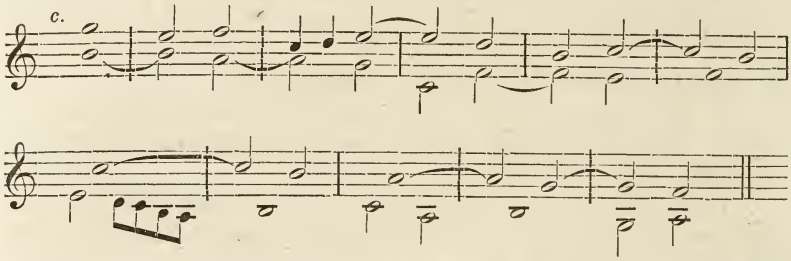



Umkehrung in die Non:

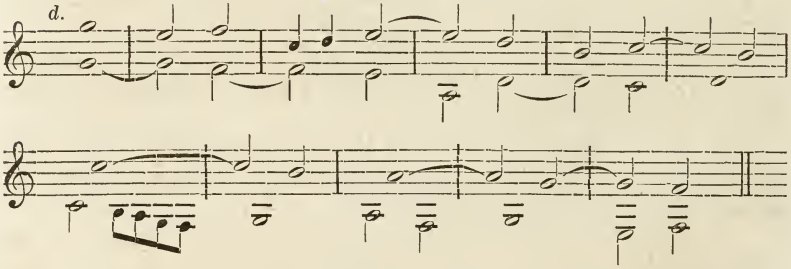




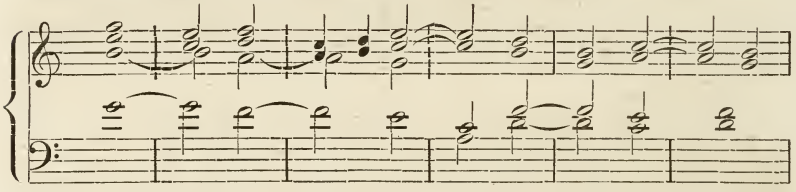
Umkehrung in die Dez :



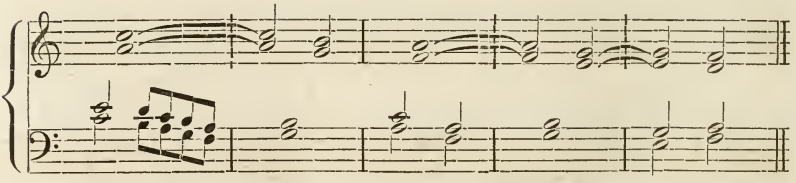

Umkehrung in die Duodez :




Die Beispiele bei *a.*, *b.* und *c.* können durch Hinzufügung der Dezimen dreistimmig werden; das Beispiel bei *d.* sogar vierstimmig. Hier folgt letzteres :



Fund.: E C A D F H G C A F H G E A D G E



A — D G — C F — D G E E A D

§ 56.

## Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Octav, der Dez und der Tredez.

Hier die Zahlenreihen von allen dreien:

1 2 3 4 / 8 7 6 5, und: 1 2 3 4 5 / 10 9 8 7 6, und: 1 2 3 4 5 6 7 / 13 12 11 10 9 8 7.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Tredez, Duodez, Undez, Dez und Non bleiben im Hauptsatze weg.

2. Dem Einklang, der Sext und Octav stehen in allen drei Contrapunkten Consonanzen gegenüber, sie sind daher, aber nur in der Gegenbewegung, frei.

3. Die Sept ist wegen des Contrapunktes in der Tredez nur im Durchgange zu gebrauchen.

4. Da dem Grundton der Quint im Contrapunkt der Tredez die Non gegenüber steht, so müsste er dissonirend sein; wenn aber die Non als höher versetzte Secund angesehen wird, wobei der Grundton als Dissonanz gilt, so kann die Quint auch als Dissonanz der oberen Stimme gelten. Wenn aber hernach der Umkehrung in die Octav Dezimen beigefügt werden sollen, so darf die Quint nur im Durchgange vorkommen.

5. Da dem Grundton der Quart im Contrapunkt der Dez die Sept gegenüber steht, so ist er als dissonirend zu behandeln.

6. Da im Contrapunkt der Tredez sich die Terz und Undez gegenüber stehen, so muss bei ersterer entweder die obere oder untere Stimme als dissonirend gelten.

7. Der Grundton der Secund ist, wie gewöhnlich, dissonirend.

Kurz heissen die Regeln:

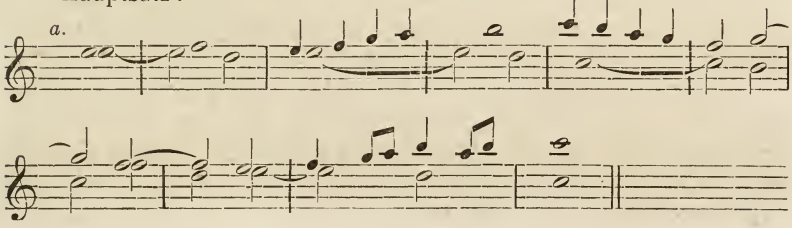
1. Einklang, Sext und Octav sind in der Gegenbewegung frei.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Quint und Terz.

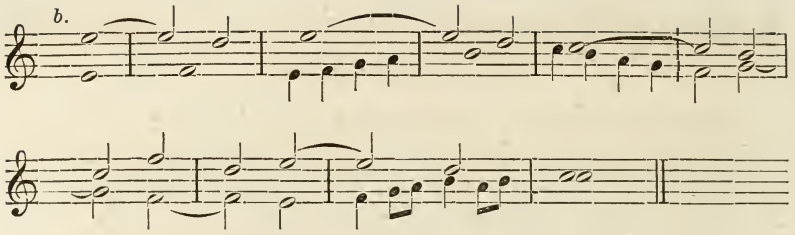
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Terz, Quart und ausnahmsweise die Quint.

4. Die Sept ist nur durchgehend. — Z. B.

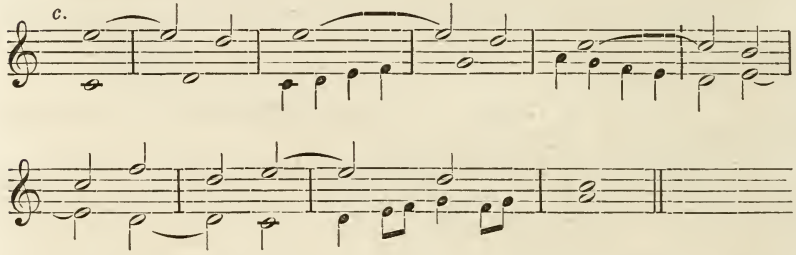
Hauptsatz:



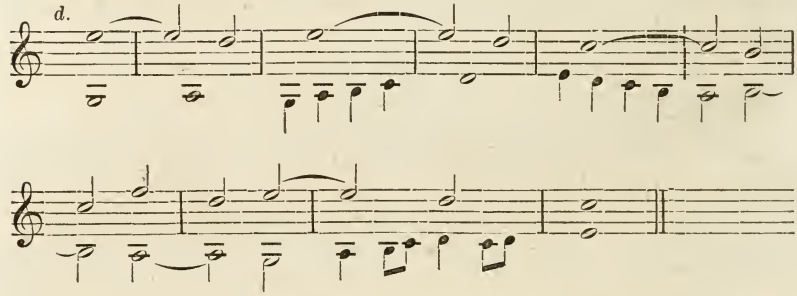
Umkehrung in die Octav:




Umkehrung in die Dez:

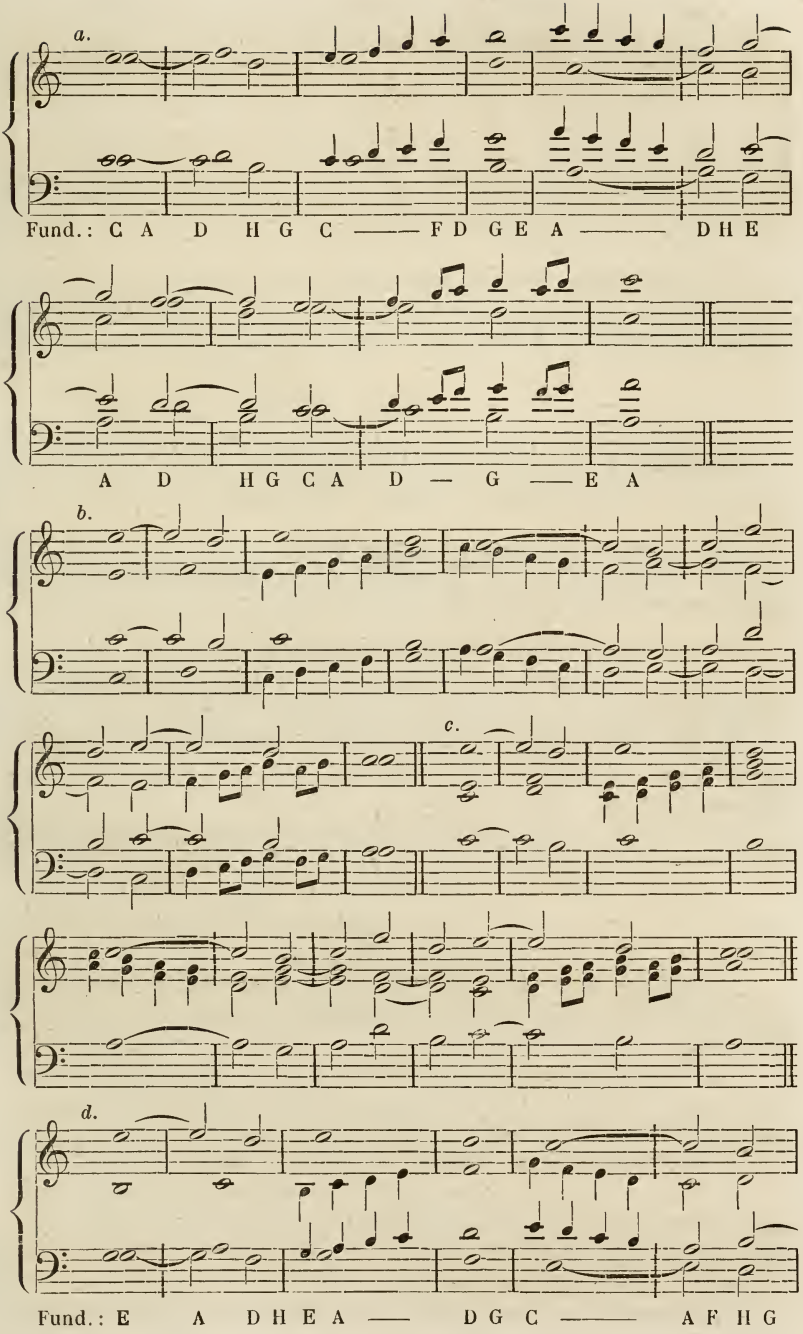


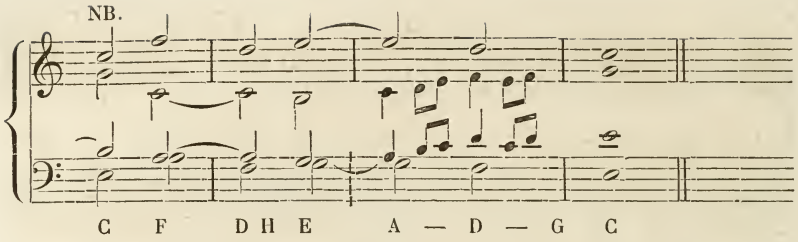

Umkehrung in die Tredez:




Dem Hauptsatze (*a.*) kann die Umkehrung in die Dez (*c.*) oder jene in die Tredez (*d.*) beigefügt werden. Der Umkehrung in die Dez, bei *c.*, können Dezimen, und der Umkehrung in die Tredez, bei *d.*, können Tredezimen beigefügt werden. Der Umkehrung in die Octav dürfen die Tredezimen nur wie im Hauptsatze beigesetzt werden, oder was eben so viel ist: die Umkehrung in die Octav und jene in der Tredez passen zusammen.

Sollen aber die Beispiele *a.*, *b.* und *c.* durch Zusatz von Dezimen vierstimmig gemacht werden können, so muss im Hauptsatze die Bindung der unteren Stimme im vierten Takt wegbleiben, wodurch auch in den Umkehrungen zu gleicher Zeit die Bindung der oberen Stimme wegbleibt, wie hier zu sehen:


a.
Fund.: C A D H G C —— F D G E A —— D H E
A D H G C A D — G — E A
b.
c.
d.
Fund.: E A D H E A — D G C —— A F H G




Das letzte Beispiel *d.* enthält nebst der Umkehrung in die Tredez auch jene in die Undez, mit Ausnahme der ersten Hälfte des siebenten Taktes. Der Zusatz der Tredezimen ist in der Bassstimme.

## § 57.

## Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Dez, der Duodez und der Quatuordez.

Hier die drei betreffenden Zahlenreihen:

1 2 3 4 5 / 10 9 8 7 6, und: 1 2 3 4 5 6 / 12 11 10 9 8 7, und: 1 2 3 4 5 6 7 / 14 13 12 11 10 9 8.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Quatuordez, Tredez, Duodez und Undez bleiben im Hauptsatze weg.

2. Der Terz, Quint und Dez stehen in allen drei Contrapunkten Consonanzen gegenüber, sie sind demnach frei, aber nur in der Gegenbewegung.

3. Die Non wird wegen des Zusatzes der Dezimen als wesentlich, nämlich als Dissonanz der oberen Stimme gebraucht.

4. Bei der Octav ist der Grundton Dissonanz, weil ihm im Contrapunkt der Quatuordez die Sept gegenüber steht, welche letztere, wie immer, Dissonanz der oberen Stimme ist.

5. Bei der Quart zeigt sich, dass ihr Grundton Dissonanz sein muss, weil ihm in allen drei Contrapunkten eine Dissonanz gegenüber steht.

6. Bei der Sext zeigt sich ebenfalls, dass ihr Grundton Dissonanz sein muss, weil ihm sowohl im Contrapunkt der Duodez, als in jenem der Quatuordez eine Dissonanz gegenüber steht.

7. Der Grundton der Secund ist, wie gewöhnlich, Dissonanz.

8. Beim Einklang zeigt sich der Grundton dissonirend, weil ihm im Contrapunkt der Quatuordez die Quatuordez (höher versetzte Sept) gegenüber steht.

Kürzer heissen die Regeln so:

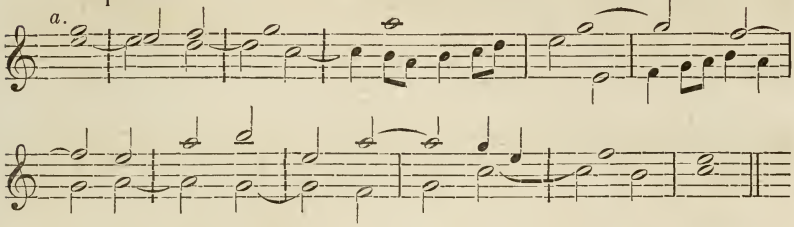
1. Frei sind: die Terz, Quint und Dez in der Gegenbewegung.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Non und Sept.

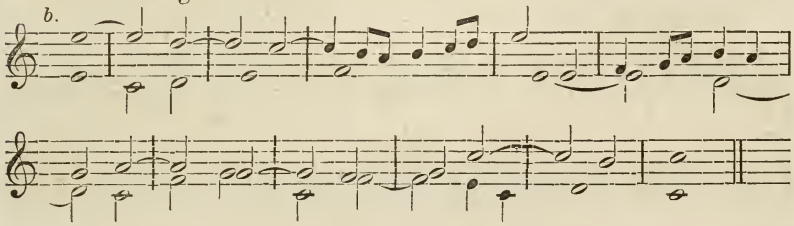
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Quart, Sext und Octav.

Hier ein Beispiel:

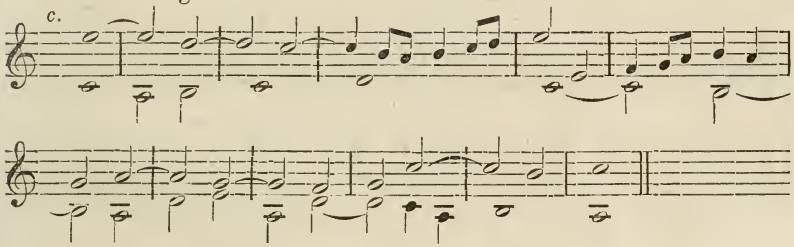
Hauptsatz:



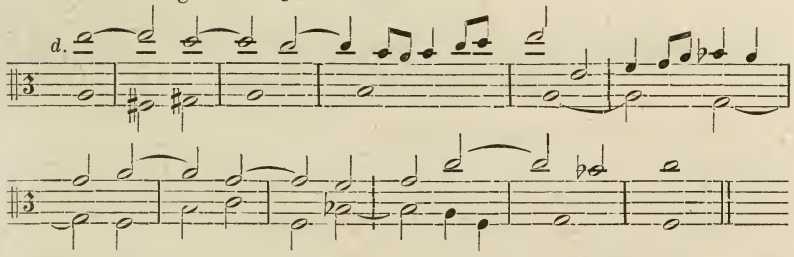

Umkehrung in die Dez:




Umkehrung in die Duodez:



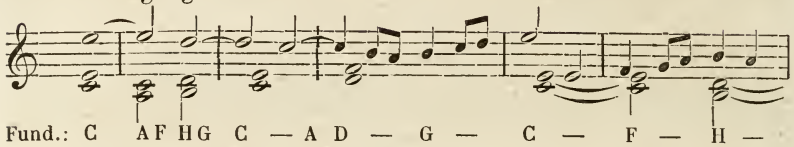

Umkehrung in die Quatuordez:



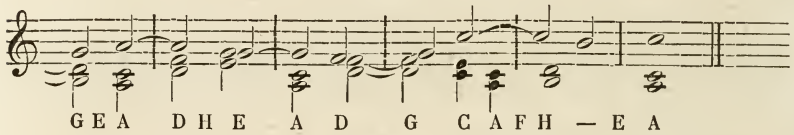

Dass dem Hauptsatz (*a.*) und der Umkehrung in die Dez (*b.*) Dezimen beigesetzt werden können, ist bekannt. Die Umkehrung in die Dez und jene in die Duodez sind vereinbar. Ebenso sind die Umkehrungen in die Duodez und Quatuordez vereinbar. Als vierte Stimme

gelten im letzten Beispiel die Unterterzen der Oberstimme, welche die Unterdezimen ersetzen.

Vereinigung von *b.* und *c.*:

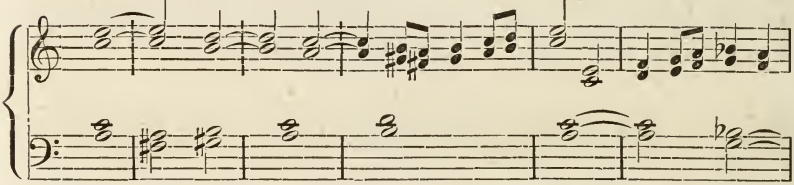


Fund.: C AF HG C — A D — G — C — F — H —

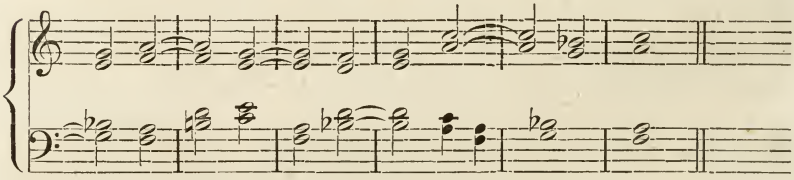


G E A D H E A D G C A F H — E A

Vereinigung von *c.* und *d.*:



Fund.: A Fis D Gis E A — F H — E — A — D — G —



E C F H G C F B E A F D G — C F

§ 58.

## Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Octav, der Duodez und der Quatuordez.

Hier die Zahlenreihen derselben:

1 2 3 4 / 8 7 6 5, und: 1 2 3 4 5 6 / 12 11 10 9 8 7, und: 1 2 3 4 5 6 7 / 14 13 12 11 10 9 8.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Quatuordez, Tredez, Duodez, Undez, Dez und Non bleiben im Hauptsatze weg.

2. Die Terz steht in allen drei Contrapunkten Consonanzen gegenüber, sie ist demnach frei, darf aber wegen des Contrapunktes in der Quatuordez nur in der Gegenbewegung gebraucht werden.

3. Der Grundton des Einklangs und der Octav sind Dissonanzen, weil ihnen im Contrapunkt der Quatuordez die höher versetzte und eigentliche Sept gegenüber stehen.

4. Der Grundton der Sext ist Dissonanz, weil ihm im Contrapunkt der Duodez und in jenem der Quatuordez Dissonanzen der Oberstimme gegenüber stehen.

5. Der Grundton der Quart ist aus der nämlichen Ursache Dissonanz; dafür ist die Quint, die im Contrapunkt der Octav dem Grundtone der Quart gegenüber steht, Dissonanz der Oberstimme.

6. Der Grundton der Secund ist, wie gewöhnlich, Dissonanz.

Kurz gefasst heissen die Regeln so:

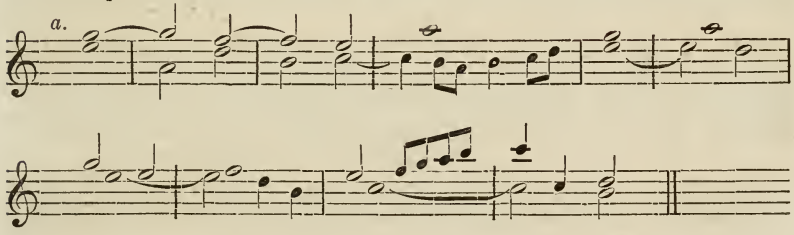
1. Frei ist die Terz in der Gegenbewegung.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept und Quint.

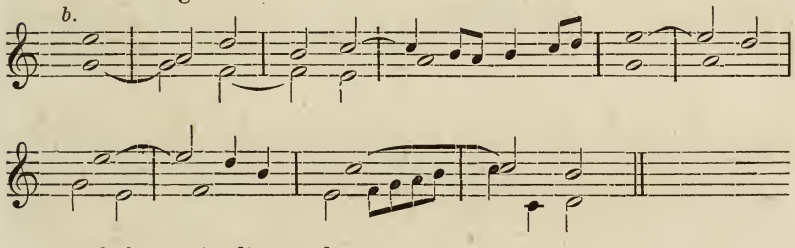
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Quart, Sext und Octav.

Hier ein Beispiel:

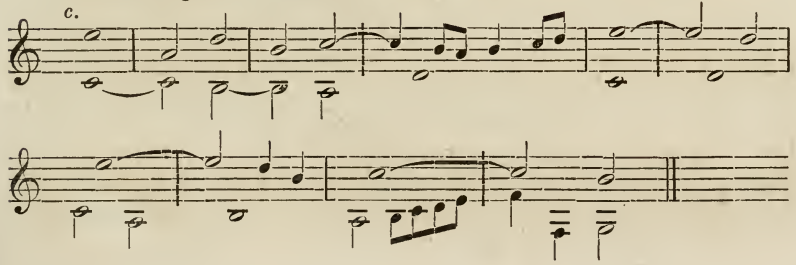
Hauptsatz:



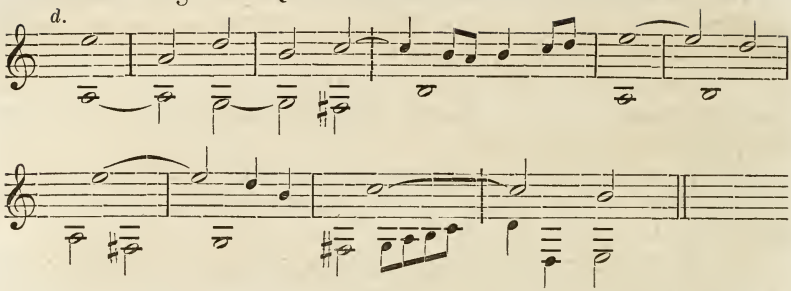

Umkehrung in die Octav:




Umkehrung in die Duodez:

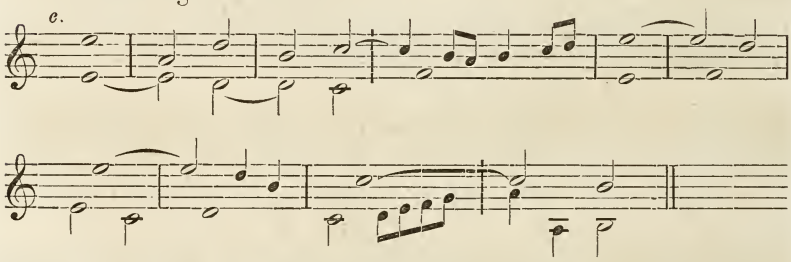


Umkehrung in die Quatuordez:

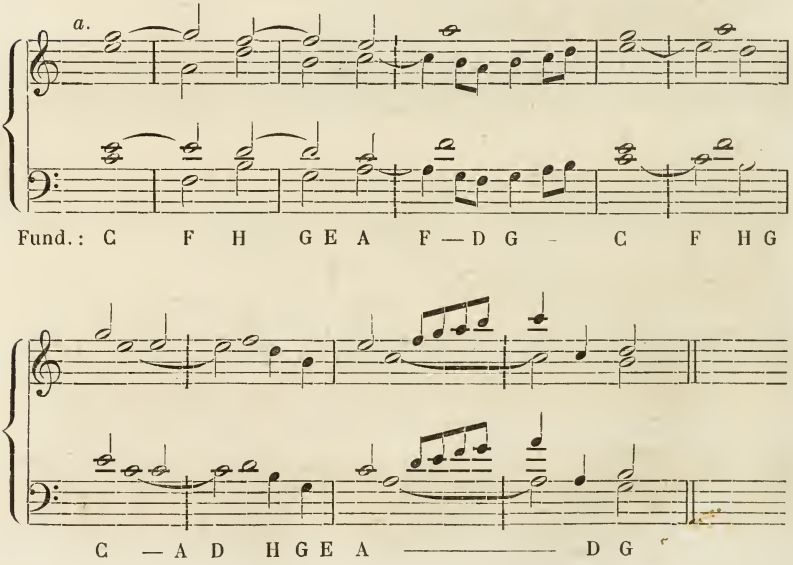


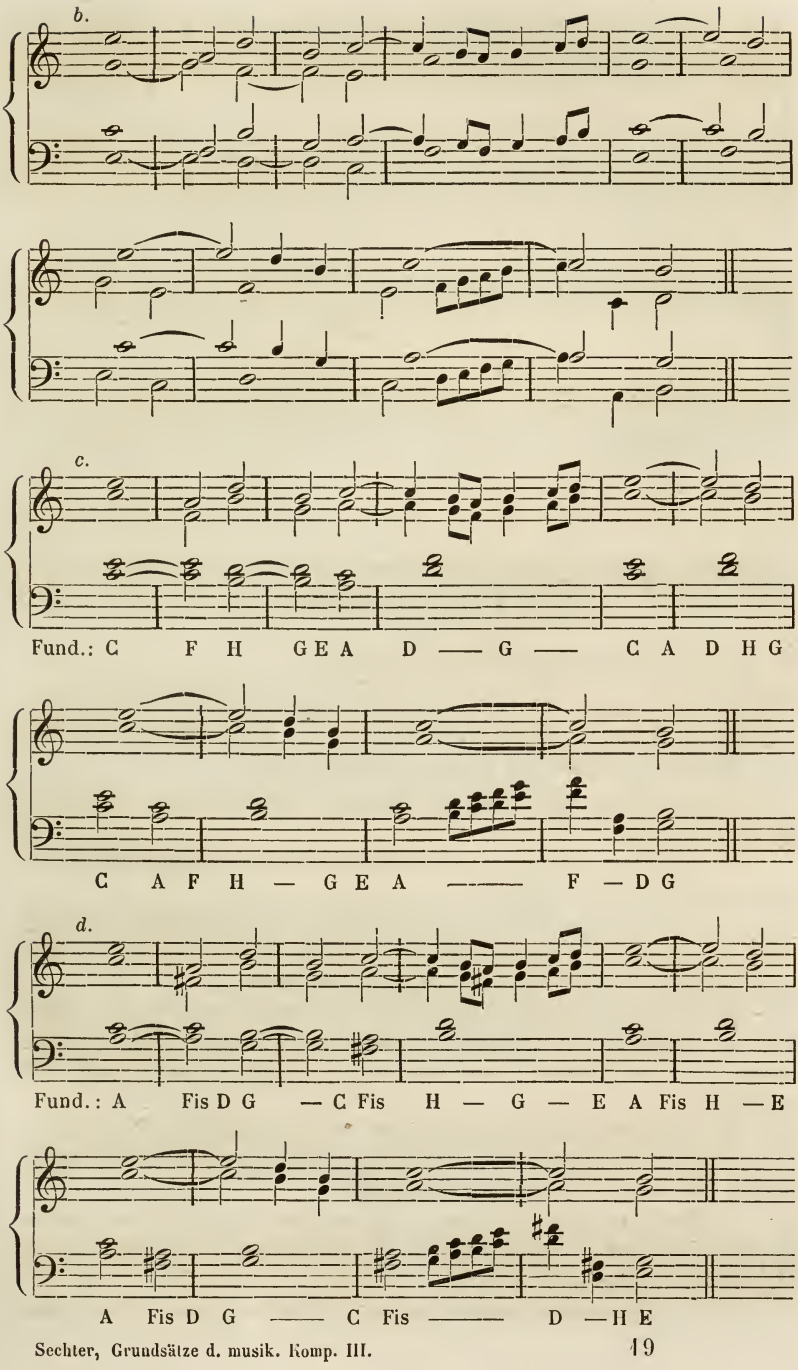

Wenn man diese Regeln beobachtet hat, so zeigt sich, dass der Hauptsatz auch fähig ist, in die Dez versetzt zu werden, weil nichts ihm Widersprechendes vorkommt, wie hier zu sehen:

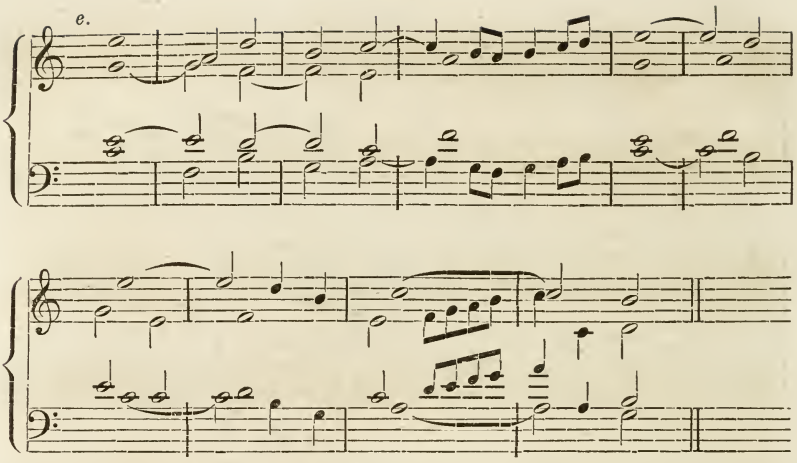
Umkehrung in die Dez:




Daher kann jedes Beispiel vierstimmig gemacht werden, nämlich:




b.
c.
Fund.: C F H G E A D — G — C A D H G
C A F H — G E A —— F — D G
d.
Fund.: A Fis D G — C Fis H — G — E A Fis H — E
A Fis D G —— C Fis —— D — H E




§ 59.

## Vereinigung der doppelten Contrapunkte in der Non, der Duodez und der Quatuordez.

Hier die drei Zahlenreihen derselben:

1 2 3 4 5 / 9 8 7 6 5, und: 1 2 3 4 5 6 / 12 11 10 9 8 7, und: 1 2 3 4 5 6 7 / 14 13 12 11 10 9 8.

Hieraus ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Die Quatuordez, Tredez, Duodez, Undez und Dez bleiben im Hauptsatze weg.

2. Die Quint ist frei, weil ihr in allen drei Contrapunkten Consonanzen gegenüber stehen.

3. Da dem Grundtone des Einklangs im Contrapunkt der Non und in jenem der Quatuordez Dissonanzen der Oberstimme gegenüber stehen, so ist er als Dissonanz zu behandeln.

4. Da im Contrapunkt der Non die Octav Dissonanz der Oberstimme, hingegen im Contrapunkt der Quatuordez Dissonanz der Unterstimme sein müsste, so kann sie nur durchgehend gebraucht werden.

5. Der Grundton der Secund ist, wie gewöhnlich, Dissonanz.

6. Der Grundton der Terz ist Dissonanz, weil ihm im Contrapunkt der Non die Sept gegenüber steht.

7. Der Grundton der Quart ist Dissonanz, weil ihm im Contrapunkt der Duodez und in jenem der Quatuordez Dissonanzen der Oberstimme gegenüber stehen.

8. Vom Grundton der Sext würde dasselbe gelten; da er aber

im Contrapunkt der Non der Quart gegenüber steht, bei welcher der Grundton Dissonanz ist, so gilt die Sext nur im Durchgange.

9. Es bleiben also nur die Non und die Sept als Dissonanzen der Oberstimme.

Die Regeln heissen in Kürze so:

1. Frei ist die Quint.

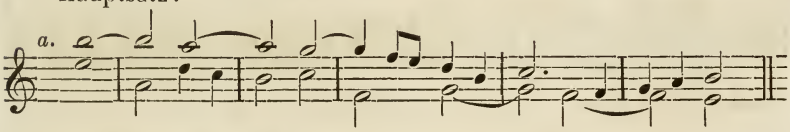
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Non und Sept.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Terz und Quart.

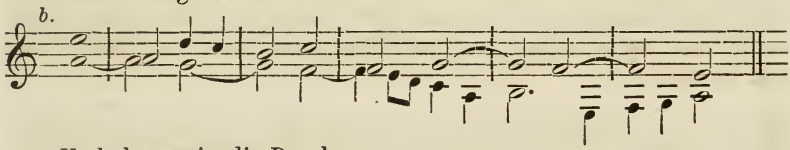
4. Durchgehende Dissonanzen sind: die Sext und Octav.

Hier ein Beispiel:

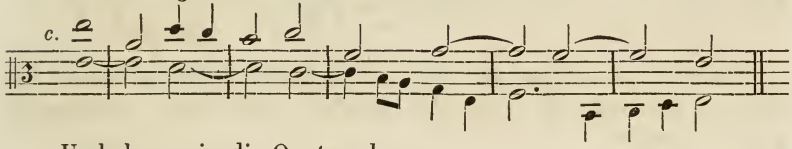
Hauptsatz:



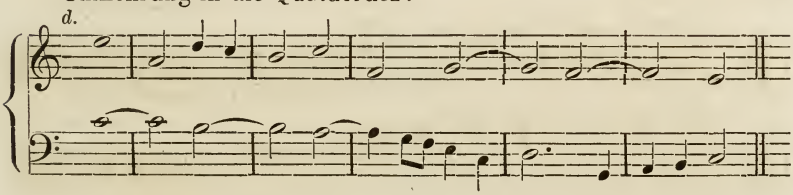

Umkehrung in die Non:



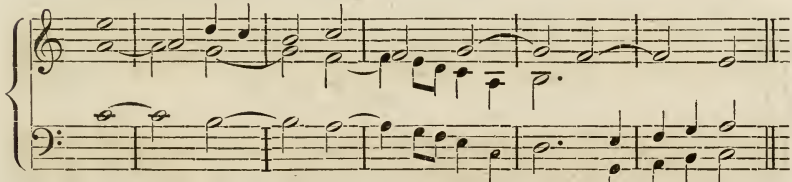

Umkehrung in die Duodez:




Umkehrung in die Quatuordez:

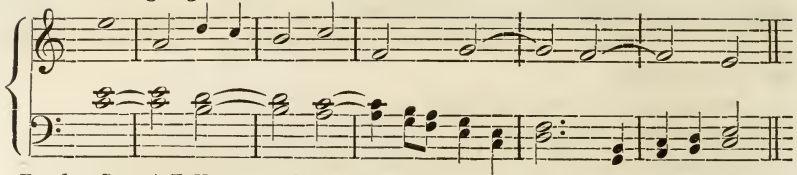



Vereinigung von *b.* und *d.*:



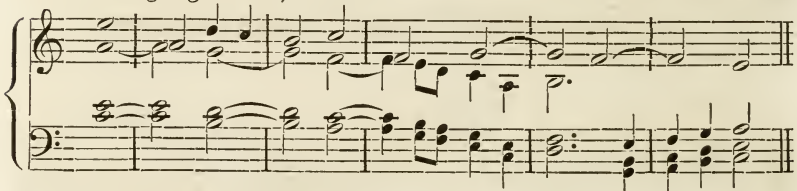
Fund.: A A D G — G C F — D G C A F H — E — A

Vereinigung von *c.* und *d.*:



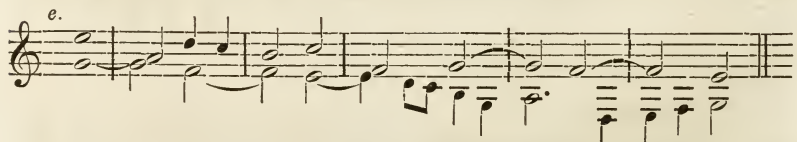
Fund.: C A F H —— E A F — C — A D — G —— C

Vereinigung von *b.*, *c.* und *d.*:

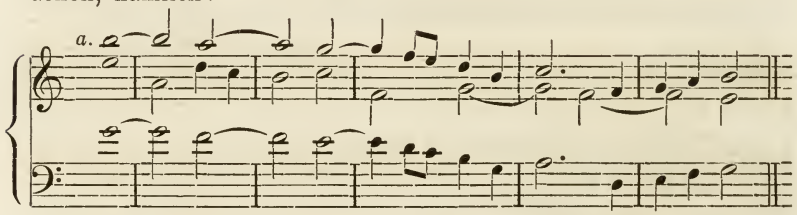


Fund.: A A D G — G C F —— D G C A F H — E —— A

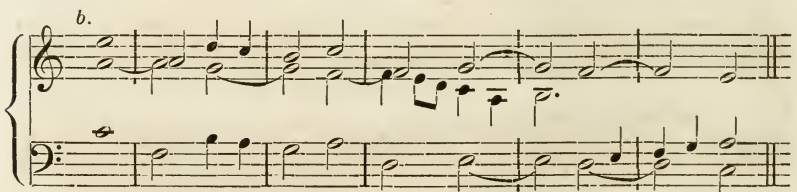
Nun lässt sich leicht bemerken, dass nach Beobachtung dieser Regeln der Hauptsatz sich auch in die Dez verkehren lässt, weil nichts diesem Contrapunkte Widersprechendes dabei vorkommt, wie hier zu sehen:



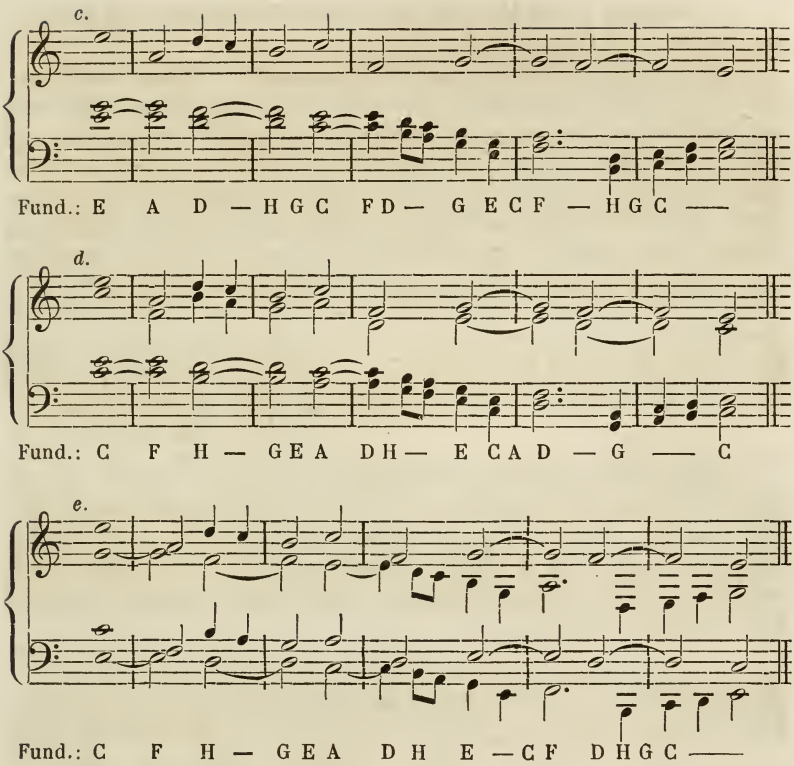

Folglich lassen sich die drei ersten Beispiele durch Zusatz der Dezimen dreistimmig, und die letzteren zwei sogar vierstimmig machen, nämlich:




Fund.: E A D — H G C F D — G — E A F D H E ——




Fund.: A F D G — G C F D — G C A F H — E —— A




§ 60.

Der doppelte Contrapunkt in der Dez, in welchem alle Consonanzen frei sind, ist derjenige, welcher die Vereinigung der übrigen Contrapunkte vermitteln kann, und zwar:

1. Insofern er die Quint frei hat, kann er in Vereinigung mit denjenigen doppelten Contrapunkten kommen, welche auch die Quint frei haben, also mit jenen in der Non, Duodez, Quatuordez, Sept und Quint.

2. Insofern er die Terz frei hat, kommt er in mögliche Vereinigung mit jenen in der Octav, Duodez, Quatuordez, Sept, Quint und Terz.

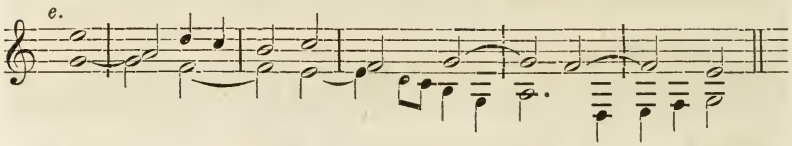
3. Insofern er die Sext frei hat, ist die Vereinigung mit den doppelten Contrapunkten in der Octav, Undez, Tredez und Sext möglich.

4. Insofern er die Octav frei hat, ermöglicht sich die Vereinigung mit jenen in der Octav, Duodez und Tredez.

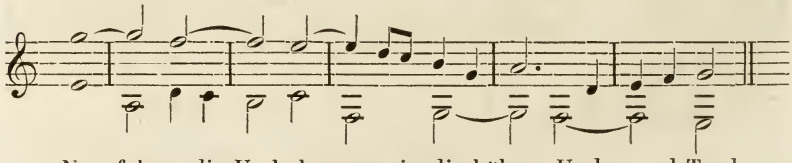
5. Insofern er den Einklang frei hat, wird die Vereinigung mit jenen in der Octav, Duodez, Tredez, Sext, Quint und Terz möglich.

6. Insofern er die Dez frei hat, ist die Vereinigung mit jenen in der Duodez und Quatuordez möglich.

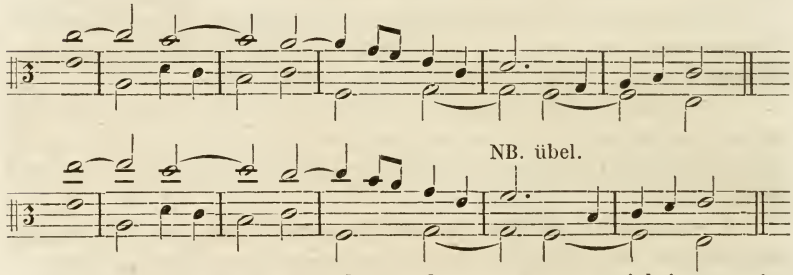
Es ist zwar alles dieses bereits abgehandelt worden; nun handelt es sich aber zu untersuchen, ob sich eine Composition, welche aus der Vereinigung derjenigen Contrapunkte besteht, worin sich die Quint frei findet, durch die Umkehrung in die Dez, wo aus jeder Quint eine Sext wird, auch in diejenigen Contrapunkte umkehren lässt, wo sich die Sext frei findet, nämlich in die Octav, Undez und Tredez. Hier werde es mit der Umkehrung in die Dez des Beispiels vom vorigen § versucht. Dort heisst es nämlich bei *e.*):




Wenn dieses Beispiel als Hauptsatz genommen wird, so soll jetzt die Umkehrung desselben in die Octav, Undez und Tredez versucht werden. Weil im Thema (*e.*) die Grenzen der Octav überschritten wurden, so wird es nöthig, die Stimmen um eine Octav weiter aus einander zu rücken, wenn es in die Octav umgekehrt werden soll, wie hier zu sehen:



Nun folgen die Umkehrungen in die höhere Undez und Tredez:




Bei der Umkehrung in die Tredez müsste, um richtig zu sein, bei dem NB. im fünften Takte die Bindung der unteren Stimme wegbleiben, d. h. sogleich *f* eintreten.

*

Die Vereinigung der noch übrigen doppelten Contrapunkte mit kleinerem Umfange kann den Lesern nun selbst überlassen werden.

§ 61.

Von einer freien Begleitungsstimme, welche zu einem doppelten Contrapunkte hinzukommen kann, möchten folgende Bemerkungen am wichtigsten sein.

1. Am leichtesten ist es, wenn die Begleitungsstimme in der Mitte steht; etwas vorsichtiger ist zu verfahren, wenn man die Begleitungsstimme zur Oberstimme macht, weil das geringste Unmelodische fühlbar wird; am strengsten muss verfahren werden, wenn sie Unterstimme wird, weil in dieser alles geregelt sein muss.

2. Die freie Begleitungsstimme soll nicht hinzu kommen, um die Folge der Harmonien noch mehr zu verwickeln, sondern um sie deutlicher zu machen.

3. Der Bezug der Intervalle auf ein bestimmtes Fundament wird die Sache deutlich machen:

*a*) Wenn die zwei gegebenen Stimmen eine Quint zusammen machen, so wird am natürlichsten der untere Ton als Grundton und der obere als Quint eines Dreiklangs betrachtet; es wird also in der Begleitungsstimme die fehlende Terz genommen. Damit der untere Ton als Terz und der obere als Sept eines Septaccordes betrachtet werden könne, muss der obere Ton sogleich fallen; insofern wird in der Begleitungsstimme das fehlende Fundament genommen.

*b*) Wenn die zwei gegebenen Stimmen eine Quart zusammen machen, so wird am natürlichsten der untere Ton als Quint und der obere als Octav eines Dreiklangs betrachtet; es wird also wieder in der Begleitungsstimme die fehlende Terz genommen. Damit der untere Ton als Sept und der obere als Terz eines Septaccordes betrachtet werden könne, muss sogleich der untere Ton fallen; insofern wird in der Begleitungsstimme das fehlende Fundament genommen.

*c*) Wenn die zwei gegebenen Stimmen eine Terz zusammen machen, so wird am natürlichsten der untere Ton als Grundton und der obere als Terz eines Dreiklangs betrachtet; in diesem Falle kann nach Umständen die fehlende Quint, oder die Verdoppelung des Grundtons oder der Terz in die Begleitungsstimme kommen. Wenn der untere Ton als Terz und der obere als Quint eines Dreiklangs betrachtet wird, so kommt in die Begleitungsstimme der Grundton. Wenn der untere Ton als Quint und der obere als Sept eines Septaccordes betrachtet werden können soll, so muss wenigstens der obere Ton, wenn nicht auch der untere, sogleich fallen; es wird aber in der Begleitungsstimme seltener der fehlende Grundton als die fehlende Terz genommen.

*d*) Wenn die zwei gegebenen Stimmen eine Sext zusammen machen, so wird am natürlichsten der untere Ton als Terz und der obere als Octav eines Dreiklangs betrachtet; in diesem Falle kann

nach Umständen die fehlende Quint, oder die Verdoppelung der Terz oder Octav in die Begleitungsstimme kommen. Wenn der untere Ton als Quint und der obere als Terz eines Dreiklangs betrachtet wird, so kommt in die Begleitungsstimme der Grundton. Wenn der untere Ton als Sept und der obere als Quint eines Septaccordes gelten soll, so muss wenigstens der untere, wenn nicht auch der obere Ton, sogleich fallen; es wird aber auch hier in der Begleitungsstimme seltener der fehlende Grundton als die fehlende Terz genommen, weil es angenehmer ist, einen Dreiklang zu hören, wenn er auch die Stelle eines Septaccordes vertritt.

*e*) Wenn die zwei gegebenen Stimmen einen Einklang oder eine Octav zusammen machen, so werden sie entweder als verdoppelte Grundtöne oder als verdoppelte Terzen eines Dreiklangs betrachtet; im ersten Falle bekommt die Begleitungsstimme die fehlende Terz, im zweiten den fehlenden Grundton. Ob nun die Folge nöthig macht, die gegebene Octav als verdoppelte Quint, Sept u. s. w. zu betrachten, ändert in der Begleitungsstimme nichts.

*f*) Wenn die zwei gegebenen Stimmen eine Sept zusammen machen, so wird am natürlichsten der untere Ton den Grundton und der obere die Sept eines Septaccordes bedeuten; es wird also in der Begleitungsstimme die fehlende Terz genommen. Wenn der untere Ton die Terz und der obere die Non des Fundamentes vorstellen soll, so darf die Begleitungsstimme, wenn sie das Fundament nehmen soll, auf keinen Fall die oberste sein, sondern es muss dieses, wie bekannt, um eine Non tiefer stehen als die Non selbst; das Beste ist wohl, wenn der Bass das Fundament bekommt. Am gewöhnlichsten nimmt die Begleitungsstimme hierbei die Quint des Fundamentes, wonach der Accord wie ein Septaccord klingt, wenn er auch durch die Folge davon unterschieden werden kann.

*g*) Wenn die zwei gegebenen Stimmen eine Secund zusammen machen, so gilt am natürlichsten der untere Ton als Sept und der obere als Octav eines Septaccordes; es wird also in der Begleitungsstimme wieder die fehlende Terz genommen. Wenn der untere Ton die Non und der obere die Terz eines Fundamentes vorstellen soll, so wird es mit der Begleitungsstimme ebenso gehalten wie zuvor bei *f*).

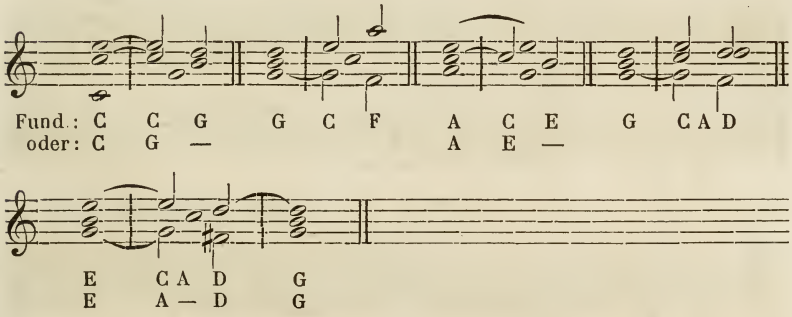
*h*) Wenn die zwei gegebenen Stimmen die Entfernung einer Non haben, so kann entweder der untere Ton das Fundament und der obere die Non vorstellen, was man daraus erkennt, wenn die obere Stimme hernach um eine Stufe abwärts geht, wobei die Begleitungsstimme die fehlende Terz bekommt; oder es kann die untere Stimme die Sept und die obere Stimme die höher versetzte Octav des Fundamentes sein, was man daraus erkennt, wenn die untere Stimme

hernach um eine Stufe abwärts geht, wobei die Begleitungsstimme die Terz des Fundamentes erhält.

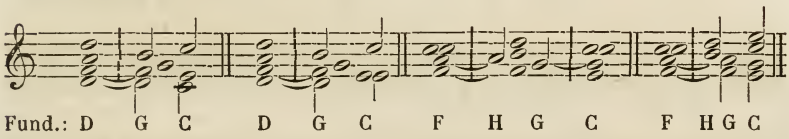
*i*) Wenn die zwei gegebenen Stimmen die Entfernung einer Undez haben, so kann erstens die untere Stimme das Fundament und die obere die Undez vorstellen, wenn diese hernach um eine Stufe abwärts geht; die Begleitungsstimme kann nach Umständen die Quint oder die Octav des Fundamentes bekommen, zuweilen auch, in einer oberen Stimme, die Non, welche dann sich abwärts aufzulösen hat. Zweitens kann die Undez wie eine Quart behandelt werden, nämlich wie bei *b*).

*k*) Wenn die zwei gegebenen Stimmen die Entfernung einer Tredez haben, so kann erstens die untere Stimme das Fundament und die obere die Tredez vorstellen, wenn letztere hernach um eine Stufe abwärts geht; die Begleitungsstimme bekommt sodann die Terz, oder wohl auch die Undez des Fundamentes, welche letztere auch sodann abwärts zu gehen hat. Zweitens kann die Tredez wie eine Sext behandelt werden, nämlich wie bei *d*).

**Anmerkung.** Wenn der Bass die Quint des Fundamentes haben soll, so ist entweder ein Quartsext- oder ein Terzquartsextaccord gemeint. Im ersten Falle muss der Bass oder die Quart vorbereitet sein, und eins von beiden entweder noch bleiben, oder sich stufenweise bewegen. Z. B.




Im zweiten Falle müssen der Bass und die Terz vorbereitet sein, und sodann entweder beide abwärts gehen, oder wenigstens die Terz, als Sept des Fundamentes, während der Bass entweder steigt, oder als Sept des nächsten Fundamentes bleibt. Z. B.

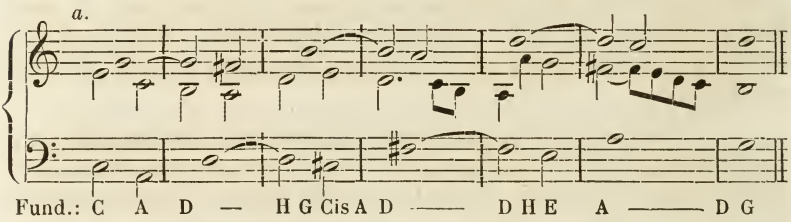



In den oberen Stimmen, unter sich, ist der freie Eintritt der Quarten gestattet, wovon bereits mehrere Beispiele vorgekommen sind.

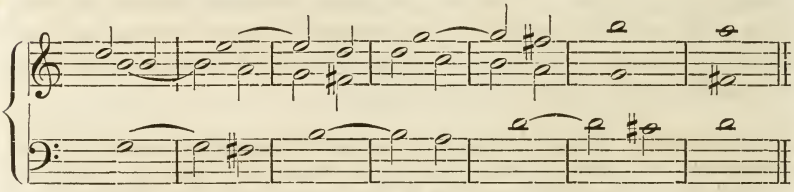
§ 62.

Zur Anwendung des im vorigen § Gesagten soll hier das letzte Beispiel im doppelten Contrapunkt der Non, so wie dessen Umkehrung (vgl. § 3, S. 173) mit einer Begleitungsstimme vorkommen, indem dieselbe erst als mittlere (*a.*), dann als obere (*b.*), und zuletzt als untere Stimme (*c.*) erscheint.

*a.*

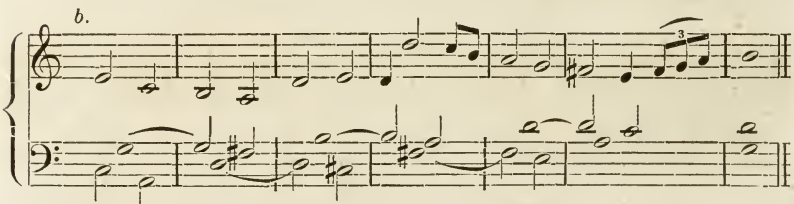


Fund.: C A D — H G Cis A D —— D H E A —— D G

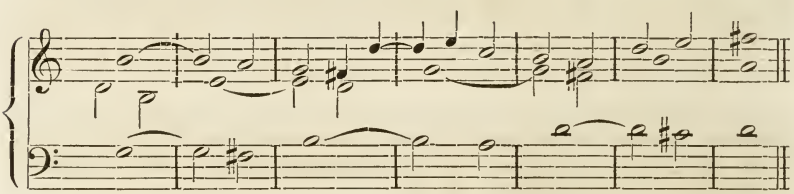


G — E C Fis H — G E A D — G Cis A D

*b.*

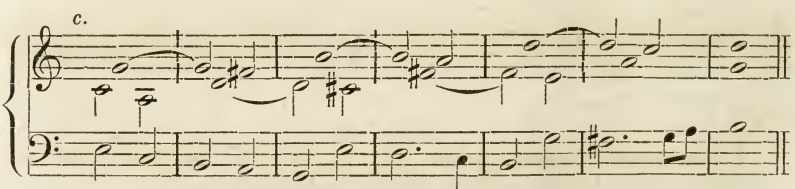


Fund.: C A D — H G Cis A D —— D H E A — D — G

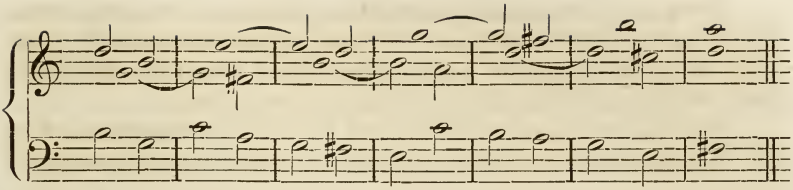


G — E C Fis H —— G E A D — H G Cis A D

*c.*

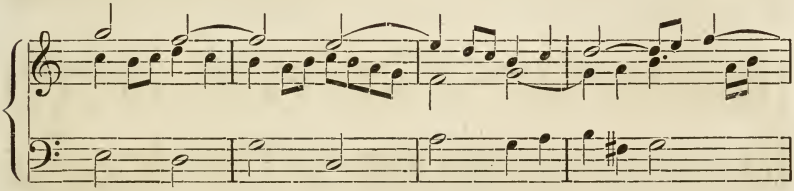


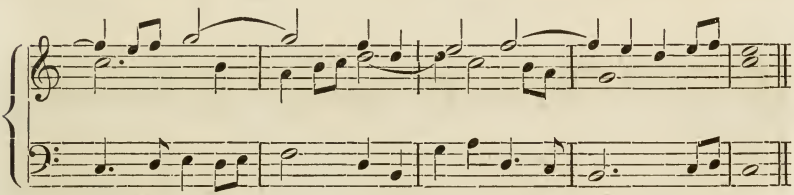
Fund.: C A D — G Cis A D — H E C Fis — D G



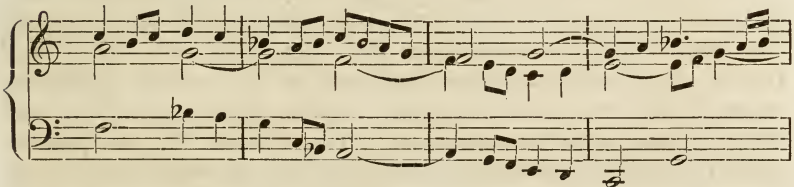

Die öfters vorkommende durchgehende Tredez macht mit der vorbereiteten Undez keine üble Wirkung.

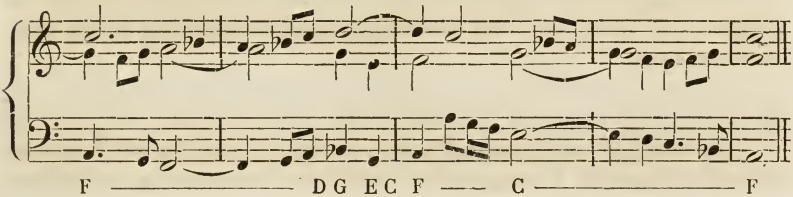
Hier folgt, als weitere Uebung, das letzte Beispiel und dessen Umkehrung von § 9 im doppelten Contrapunkt der Sept (S. 197), mit einer freien Bassstimme.



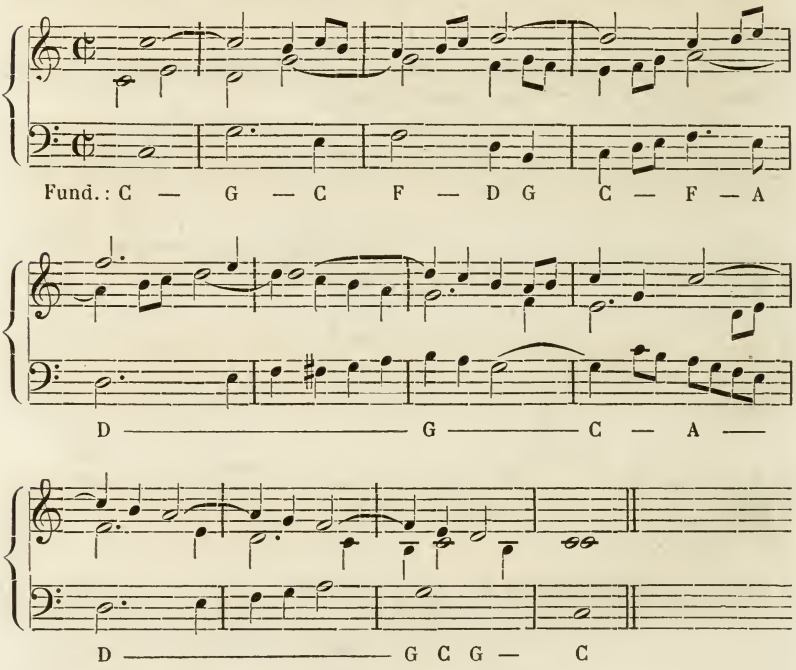

Umkehrung in die Sept:



Wenn diese Bassbegleitung bleibt, so können die beiden oberen Stimmen ohne Gefahr auch in die Octav umgekehrt werden; denn wenn auch aus jeder frei eintretenden Quint eine frei eintretende Quart entsteht, so wird dieses durch den Bass gedeckt.

Nun folgt auch das am Ende des § 2 (S. 169) vorkommende Beispiel im doppelten Contrapunkt der Octav mit einer freien Bassstimme.



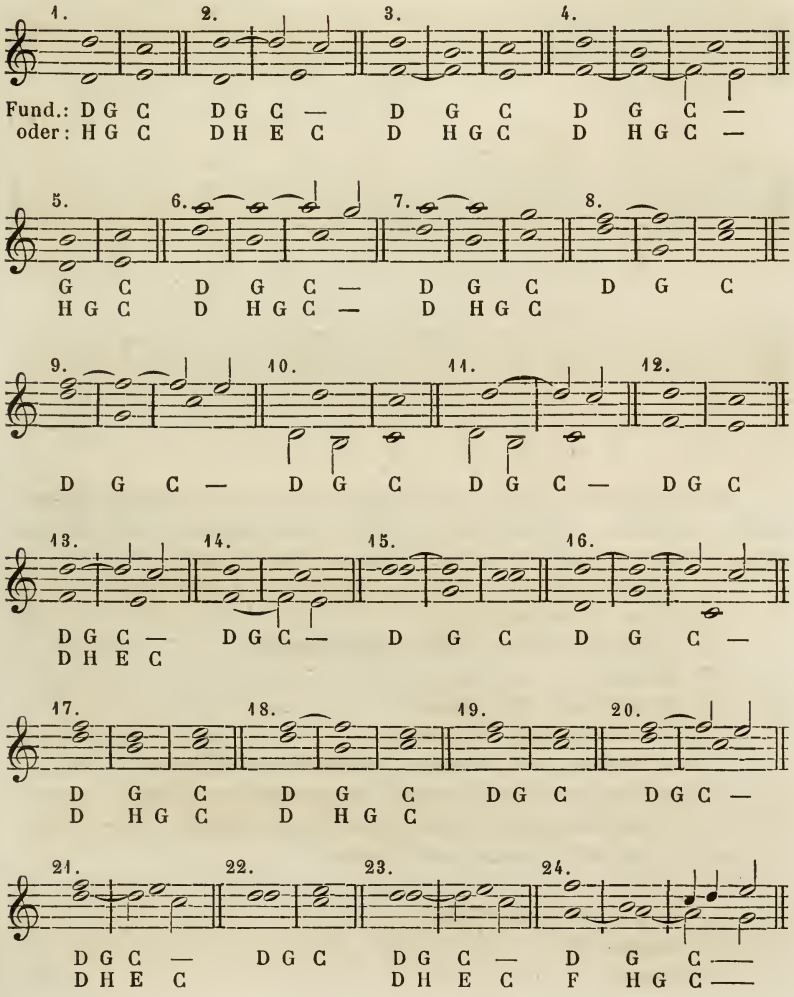

Dass die nämliche Bassbegleitung bleiben kann, wenn die beiden oberen Stimmen in die Octav umgekehrt werden, ist natürlich. Aber diese beigefügte Bassstimme lässt sich nicht in die Octav umkehren, weil hier im zweiten Takt und in der zweiten Hälfte des vierten Taktes die Quint frei eintritt, und zu Anfang des dritten und vierten Taktes eine Non gebraucht wird, welches für den Contrapunkt in der Octav nicht taugt. Es müsste also die Begleitungsstimme in einer der beiden oberen Stimmen hie und da anders ausfallen, als die hier angegebene Bassbegleitung, die auch wohl anders sein könnte, welches die Leser nach der vorhergegangenen Anleitung selbst versuchen mögen.

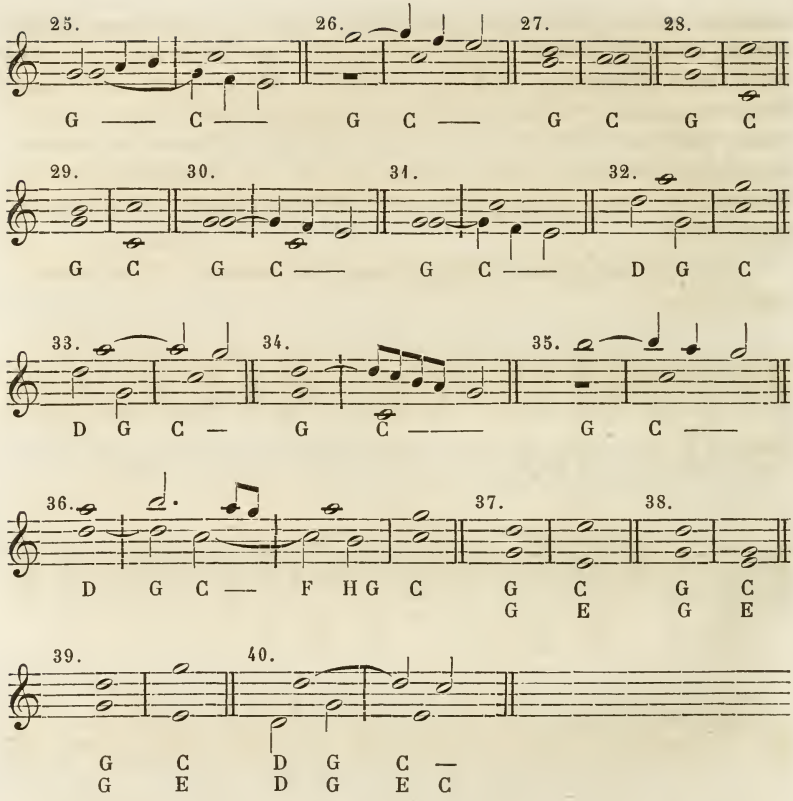
## § 63.

Die zumeist vorkommenden Fortschreitungen der Stimmen bei den doppelten Contrapunkten sind die stufenweise gehenden;

zunächst solche, die einen Quartsprung aufwärts oder einen Quintsprung abwärts machen; dann solche, die einen Terzsprung abwärts oder einen Sextsprung aufwärts machen. Dieses sind aber lauter Fortschreitungen, die bei der Fortschreitung des Fundamentes um eine Quart aufwärts oder um eine Quint abwärts vorkommen können. Dass einige darunter sind, welche auch bei der Fortschreitung des Fundamentes um eine Terz abwärts vorkommen, ändert an der Hauptsache nichts.

Folgende Beispiele mit beigefügtem Fundamente sollen es deutlich machen:





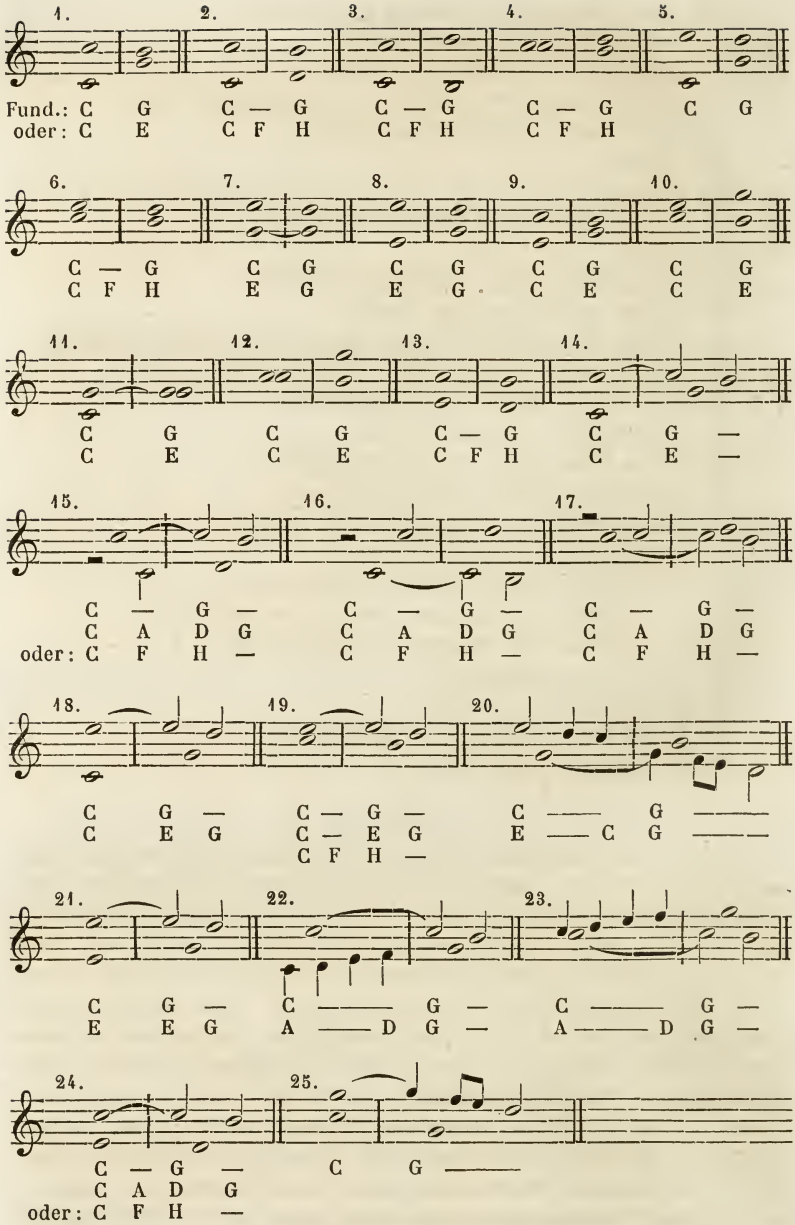

Diese Beispiele lassen sich folgenderweise in doppelte Contrapunkte versetzen, wobei freilich andere Fundamente, aber in ähnlicher Fortschreitung, zum Vorschein kommen werden.

1. lässt sich in die Octav, Dez und Tredez umkehren.
2. in die Octav und Dez.
3. in die Octav, Dez, Undez und Tredez.
4. ebenso.
5. in die Octav und Undez.
6. in die Non, Dez und Sept.
7. in die Non, Dez, Duodez, Quatuordez und Sept.
8. in die Octav, Dez, Duodez, Quatuordez und Sept.
9. in die Octav, Duodez, Quatuordez und Sept.
10. in die Dez, Duodez und Tredez.
11. ebenso.
12. in die Octav und Undez.
13. ebenso.
14. ebenso.

15. in die Octav, Dez, Duodez und Tredez.
16. in die Dez, Duodez und Tredez.
17. in die Octav, Duodez und Quint.
18. in die Octav, Dez, Duodez, Quatuordez und Sept.
19. in die Octav, Duodez und Quint.
20. ebenso.
21. ebenso.
22. in die Octav, Dez, Duodez und Quint.
23. ebenso.
24. in die Octav, Dez, Undez und Tredez.
25. in die Octav, Dez und Tredez.
26. in die Octav, Dez, Duodez, Quatuordez, Sept und Quint.
27. in die Octav, Dez, Duodez, Quint und Terz.
28. in die Dez, Duodez und Quatuordez.
29. in die Octav, Dez und Duodez.
30. in die Octav, Dez, Duodez und Quint.
31. in die Octav, Dez, Tredez und Sext.
32. in die Non, Dez, Duodez und Quatuordez.
33. in die Non, Dez und Quatuordez.
34. in die Non, Dez, Duodez und Quatuordez.
35. in die Non, Dez, Duodez, Quatuordez und Sept.
36. in die Non, Dez, Duodez und Quatuordez.
37. in die Dez und Duodez.
38. in die Duodez und Quint.
39. in die Dez, Duodez und Quatuordez.
40. in die Octav und Dez.

§ 64.

Wenn man nebst den stufenweise gehenden diejenigen Stimmenfortschreitungen nimmt, die einen Quintsprung aufwärts oder einen Quartsprung abwärts, dann diejenigen, die einen Terzsprung aufwärts oder einen Sextsprung abwärts machen: so gehören diese derjenigen Fundamentalfortschreitung an, welche um eine Quint aufwärts oder um eine Quart abwärts geschieht. Dass hierunter auch einige sind, welche bei der Fortschreitung des Fundamentes um eine Terz aufwärts vorkommen, ändert an der Hauptsache nichts. Folgende Beispiele, minder an Anzahl, als die im vorigen § vorgekommenen, sollen es mit dem beigefügten Fundamente deutlich machen; wobei man übrigens sehen wird, dass diejenigen Beispiele, in welchen beide Stimmen stufenweise gehen, auch zu der im vorigen § herrschenden Fundamentalfortschreitung gerechnet werden können. Also kämen noch zehn von diesen Beispielen weg, wenn sie nicht glücklicherweise zu beiden Fundamentalfortschreitungen passend wären.




Die Beispiele lassen sich auf folgende Weise in doppelte Contrapunkte umkehren, wobei öfters zwar andere, aber ähnliche Fundamentalschritte zum Vorschein kommen werden.

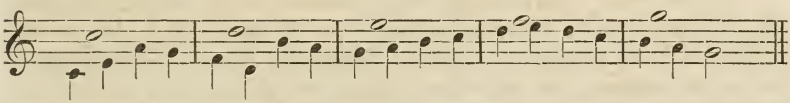
1. lässt sich in die Octav, in die Dez und Duodez umkehren.
2. in die Octav, Dez und Tredez.
3. in die Dez und Duodez.
4. in die Octav, Dez, Duodez, Quint und Terz.
5. in die Dez, Duodez und Quatuordez.
6. in die Octav, Duodez und Quint.
7. in die Dez.
8. in die Dez und Duodez.
9. in die Octav und Dez.
10. ebenso.
11. in die Octav, Dez, Duodez und Quint.
12. in die Octav, Dez, Tredez und Sext.
13. in die Octav und Undez.
14. in die Octav und Duodez.
15. in die Octav, Dez und Undez.
16. in die Dez, Duodez und Quatuordez.
17. in die Octav, Dez, Duodez, Quatuordez, Sept und Quint.
18. in die Dez und Quatuordez.
19. in die Octav, Duodez und Quint.
20. in die Octav, Dez, Undez, Tredez und Sext.
21. in die Dez.
22. in die Octav und Duodez.
23. in die Octav, Dez und Tredez.
24. in die Octav und Undez.
25. in die Non, Dez und Duodez.

Die Leser können als Uebung diese Umkehrungen selbst vornehmen.

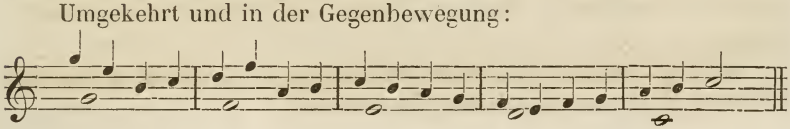
## § 65.

## Vom doppelten Contrapunkte in der melodischen Gegenbewegung.

Darunter versteht man einen Satz, welcher bei der Umkehrung der Stimmen zugleich die Melodien in verkehrter Bewegung darstellt, womit also statt dem Steigen sich ein Fallen, und statt dem Fallen ein Steigen bildet. Z. B.

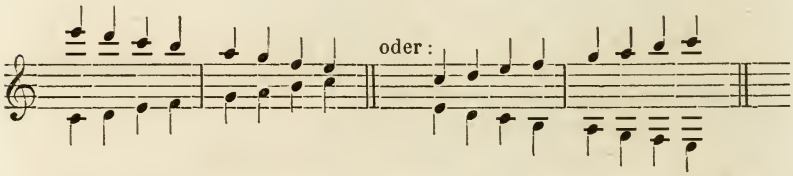


Umgekehrt und in der Gegenbewegung:

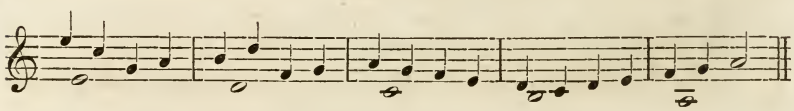


Der Abstand der Stimmen bleibt bei der Umkehrung der nämliche, d. h. aus der Octav wird wieder die Octav, aus der Sext wieder die Sext u. s. w.

Will man am genauesten verfahren, so dass die Intervalle bei der Umkehrung ihre ganze Eigenschaft behalten, nämlich dass aus einer kleinen Terz wieder eine kleine Terz, und aus einer grossen Terz wieder eine grosse Terz wird u. s. w., so stellt man sich vor allem die auf- und absteigende Dur-Tonleiter so gegenüber, dass die dritte und vierte Stufe der achten und siebenten, und ebenso die siebente und achte der vierten und dritten Stufe, wo die kleinen Secunden sind, gegenüberstehen. Wenn also die eine Stimme von der ersten Stufe bis zur achten Stufe aufwärts geht, so geht die andere von der zehnten bis zur dritten Stufe abwärts. Hier die Gegenüberstellung:




Nach dieser genauen Ansicht müsste die Umkehrung des oben gegebenen Beispiels in der melodischen Gegenbewegung so werden:



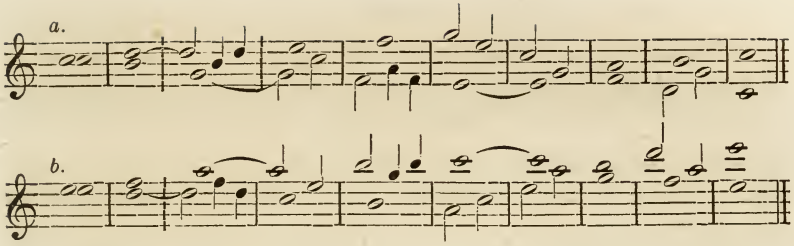
Die Regeln zur Verfertigung eines solchen Satzes sind folgende:

1. Es werden alle Consonanzen zum Gebrauche frei gestellt.

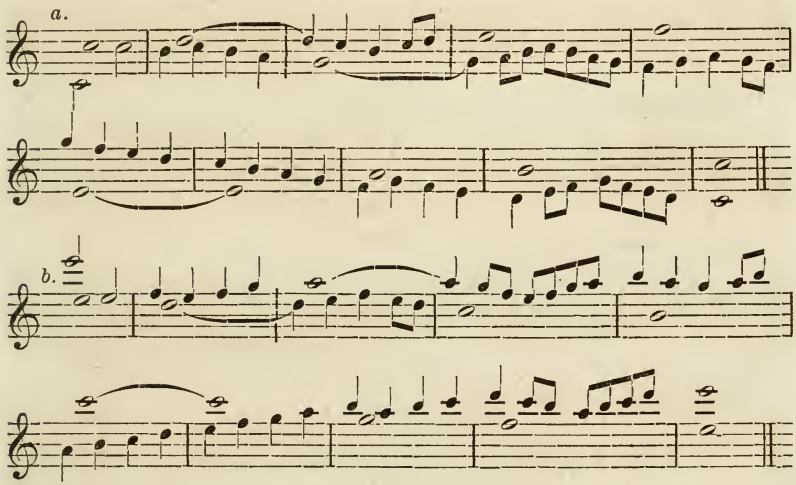
2. Die Dissonanzen werden nur im Durchgange gebraucht, nicht aber wie sonst: eine eigene Stelle durch Vorbereitung und Auflösung einnehmend, weil sie, wenn man sie auch in dem ersten Satze gehörig abwärts auflöset, bei der Umkehrung in die Gegenbewegung aufwärts gehen würden. Im Durchgange aber können sich die Dissonanzen auf- und abwärts bewegen.

3. Da in der Versetzung einer Melodie in die Gegenbewegung gar oft eine andere Fundamentalfolge zu Grunde liegt, als in der ersten Gestalt, so kommt man bei Sprüngen öfters in Verlegenheit, wo es also rathsam ist, sich am meisten der stufenweisen Fortschreitungen zu bedienen. Insofern leisten die Durchgänge besondere Dienste.

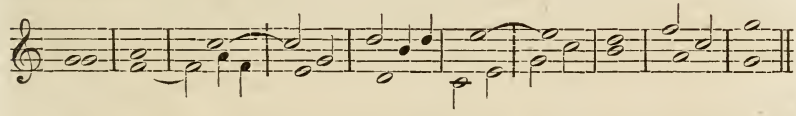
Hier ein Beispiel mit lauter Consonanzen (*a.*), worauf die genaue Umkehrung in der Gegenbewegung folgt (*b.*).




Nun dasselbe Beispiel mit Durchgängen gemischt, wodurch die Umkehrung in der Gegenbewegung die Schroffheit der Folge verliert.




Unter den weniger genauen Umkehrungen in die Gegenbewegung ist diejenige noch am besten, wo die Dominant der Tonica, und die Tonica der Dominant gegenüber gesetzt wird, wie beim ersten Beispiel in diesem § geschah. Nach dieser Weise wäre das zuletzt gegebene Beispiel mit lauter Consonanzen folgenderweise in die Gegenbewegung umzukehren:



Dasselbe Beispiel mit Durchgängen ist nun leicht auf diese Art bei der Umkehrung einzurichten.

*

Dass ein solcher Satz so eingerichtet werden kann, dass nebst der Umkehrung in die Gegenbewegung auch die früheren doppelten Contrapunkte damit verbunden werden können, soll nun gezeigt werden.

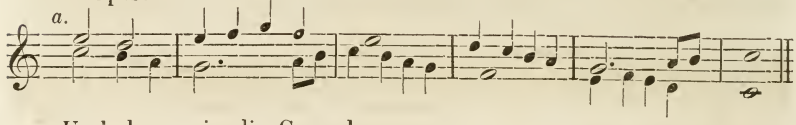
§ 66.

## I. Verbindung des doppelten Contrapunktes in der melodischen Gegenbewegung mit dem doppelten Contrapunkte in der Octav.

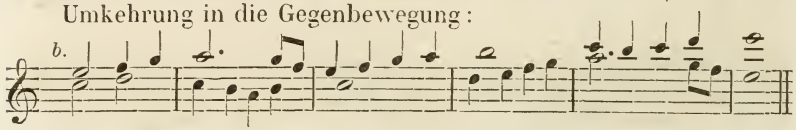
Im letzteren sind frei: der Einklang, die Terz, Sext und Octav; daher können die Secund, Quart, Quint und Sept nur durchgehend vorkommen.

Hier ein Beispiel:

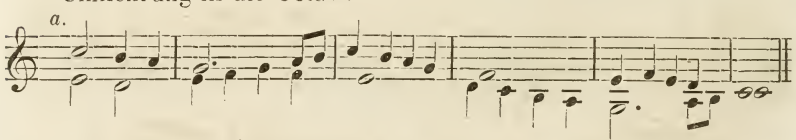
Hauptsatz:



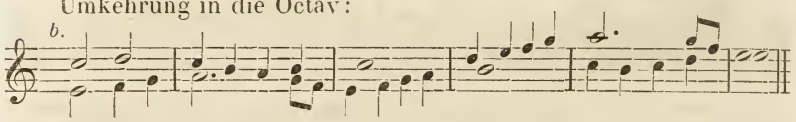

Umkehrung in die Gegenbewegung:




Umkehrung in die Octav:



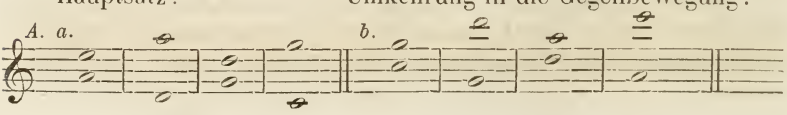

Umkehrung in die Octav:



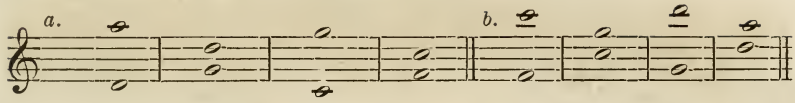

## II. Verbindung desselben mit dem doppelten Contrapunkte in der Non.

Im letzteren ist nur die Quint frei, und die übrigen Intervalle werden nur im Durchgange gebraucht. Da nun Quinten in der geraden Bewegung nicht taugen, so hat man die Grenzen bis zur Duodez erweitert, um mit Duodezimen und Quinten abwechseln zu können (*A.*). Um nun die Magerkeit eines solchen Satzes zu decken, hat man die Durchgänge zu Hülfe genommen, wodurch die bereits öfters erwähnten durchgehenden Auflösungen der Dissonanzen wieder in Anwendung kommen (*B.*). — Z. B.

Hauptsatz: Umkehrung in die Gegenbewegung:

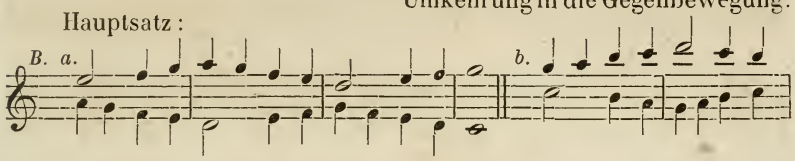


Umkehrung in die weiter versetzte Non: Ebenso:

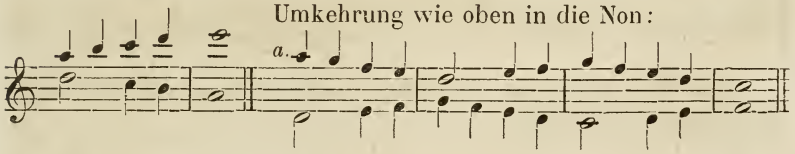



Umkehrung in die Gegenbewegung:

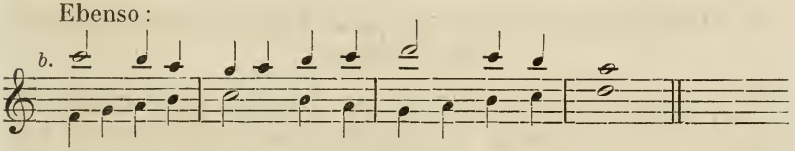
Hauptsatz:




Umkehrung wie oben in die Non:




Ebenso:



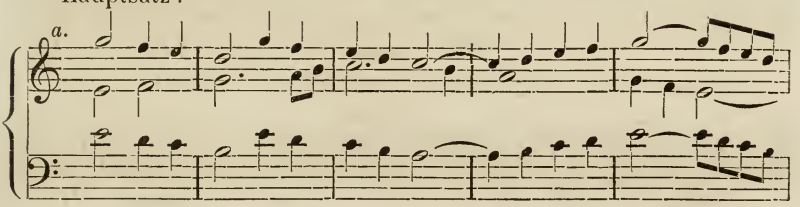

Da diese Sätze auch der Umkehrung in die Duodez und Quatuordez fähig sind, so können überall der Oberstimme Unterterzen und der Unterstimme Oberterzen beigefügt werden, wodurch man sie vierstimmig macht.

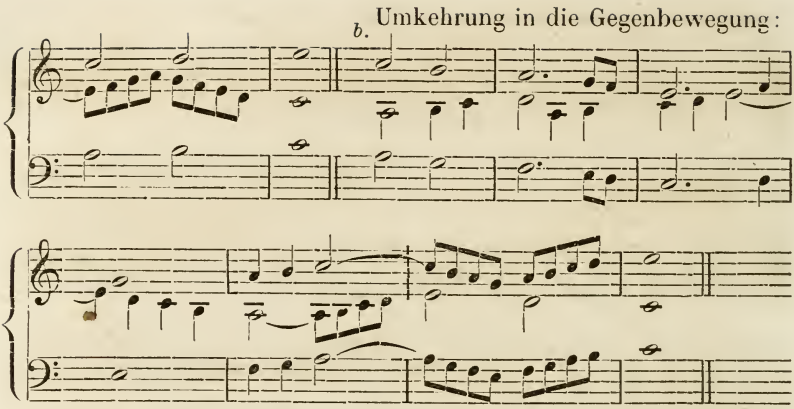
## III. Verbindung desselben mit dem doppelten Contrapunkte in der Dez.

Im letzteren sind in der Gegenbewegung frei: der Einklang, die Terz, Quint, Sext, Octav und Dez; daher kommen die Secund, Quart, Sept und Non nur im Durchgange vor.

Hier ein Beispiel, wo die Umkehrung in die Dezime sogleich beigefügt ist:

Hauptsatz:

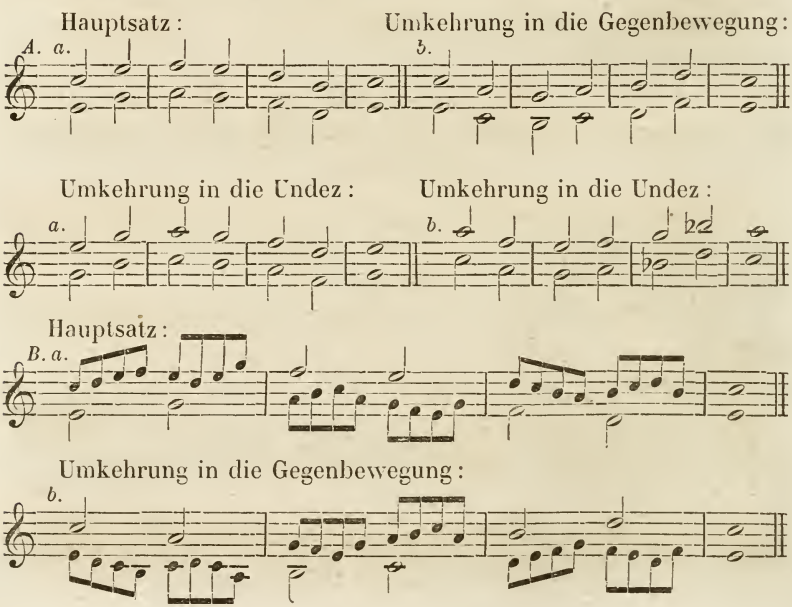




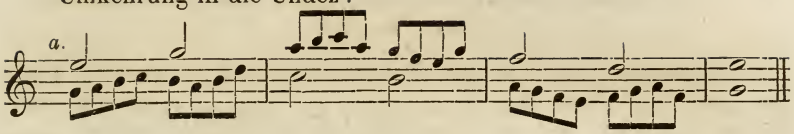

Dass der Umkehrung in die Dez wieder Dezimen beigefügt werden können, ist bekannt.

## IV. Verbindung desselben mit dem doppelten Contrapunkte in der Undez.

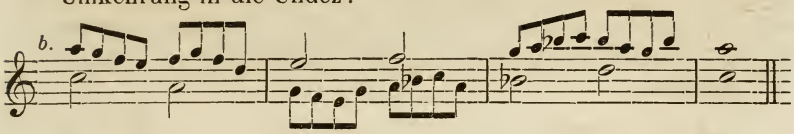
Im letzteren ist nur die Sext frei, und die übrigen Intervalle taugen nur im Durchgange. Zum Glück dürfen mehrere Sexten nach einander folgen (*A.*). Damit aber der Satz reicher werde, können Durchgänge zu Hülfe kommen (*B.*). — Z. B.



Umkehrung in die Undez:




Umkehrung in die Undez:




Dass die Octav und Quart zur Ergänzung des Accordes einigemal sprungweise angebracht sind, soll kein Bedenken verursachen.

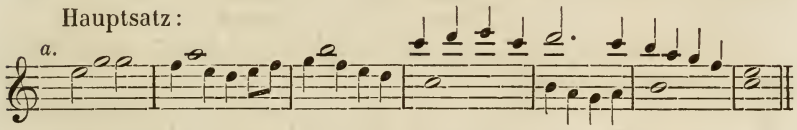
§ 67.

## I. Verbindung des doppelten Contrapunktes in der melodischen Gegenbewegung mit dem doppelten Contrapunkte in der Duodez.

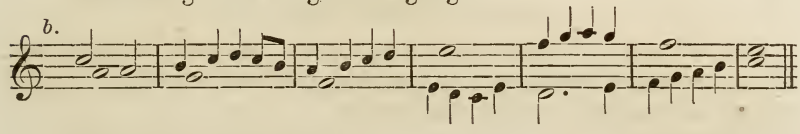
Im letzteren sind frei: der Einklang, die Terz, Quint, Octav, Dez und Duodez; die Secund, Quart, Sext, Sept, Non und Undez werden nur durchgehend gebraucht.

Hier ein Beispiel:

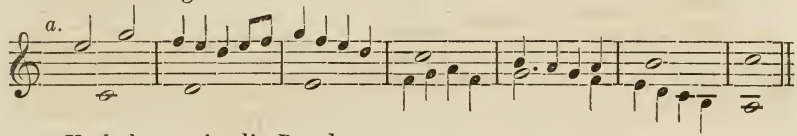
Hauptsatz:



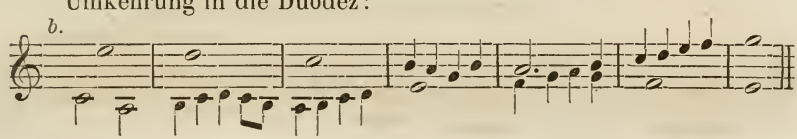

Umkehrung in die Gegenbewegung:




Umkehrung in die Duodez:



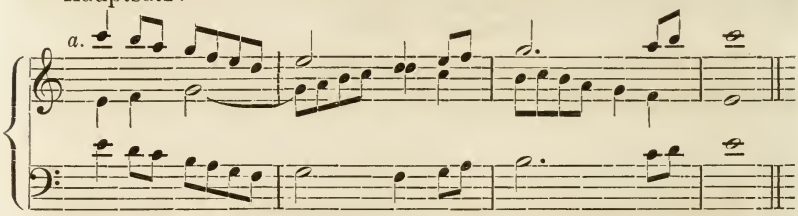

Umkehrung in die Duodez:



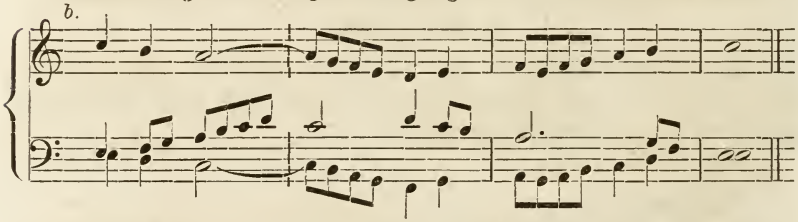
## II. Verbindung desselben mit dem doppelten Contrapunkte in der Tredez.

Im letzteren sind frei: der Einklang, die Sext, Octav und Tredez, aber nur in der Gegenbewegung; die übrigen Intervalle sind alle durchgehend. Da die Umkehrung in die Tredez sowohl dem Hauptsatze als dessen Umkehrung in die Gegenbewegung beigefügt werden kann, wodurch ein dreistimmiger Satz entsteht, so erscheint sie sogleich mit ihnen vereint. — Hier das Beispiel:

Hauptsatz:




Umkehrung in die Gegenbewegung:

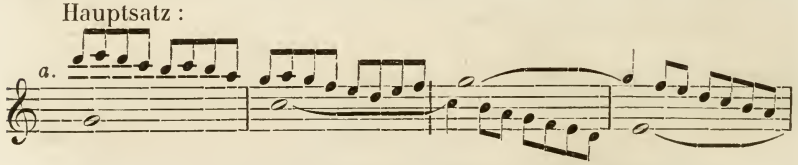



Der Umkehrung in die Tredez können bekanntlich wieder Tredezimen beigefügt werden.

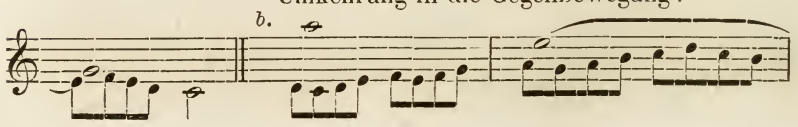
## III. Verbindung desselben mit dem doppelten Contrapunkte in der Quatuordez.

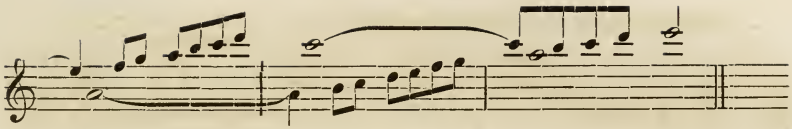
Im letzteren sind frei: die Terz, Quint, Dez und Duodez, aber nur in der Gegenbewegung. Die übrigen Intervalle sind nur durchgehend anwendbar. — Hier ein Beispiel:

Hauptsatz:

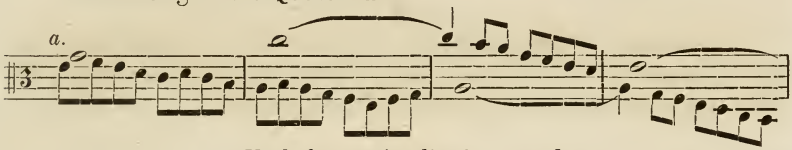



Umkehrung in die Gegenbewegung:

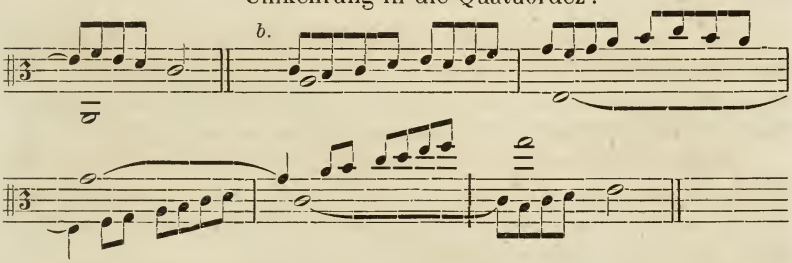




Umkehrung in die Quatuordez:




Umkehrung in die Quatuordez:



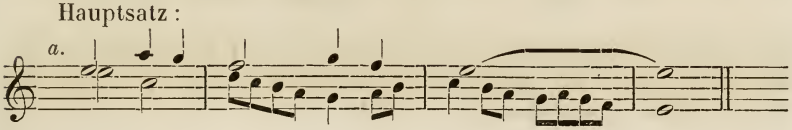

Dass in diesen Beispielen der Oberstimme Unterterzen oder der Unterstimme Oberterzen, oder beide zusammen, beigefügt werden können, ist begreiflich; jedoch ist anzurathen, die beiden Hauptstimmen um eine Octav weiter aus einander zu rücken, damit die Durchgänge sich nicht zu nahe kommen.

Die Uebung mit den doppelten Contrapunkten von kleinerem Umfange mögen die Leser selbst versuchen.

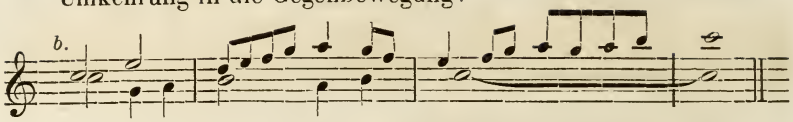
## IV. Verbindung des doppelten Contrapunktes in der melodischen Gegenbewegung mit den doppelten Contrapunkten in der Octav und in der Dez.

Wenn diese beiden letzteren in Vereinigung kommen, so sind der Einklang, die Terz, Sext und Octav frei, aber nur in der Gegenbewegung; die Secund, Quart, Quint und Sept sind Durchgänge. Dass sodann jeder Stimme des Hauptsatzes und seiner Verkehrung in die Gegenbewegung, und ebenso bei der Umkehrung dieser beiden in die Octav Dezimen beigefügt werden können, ist bekannt. Hier soll der Hauptsatz und seine Umkehrung in die melodische Gegenbewegung zweistimmig erscheinen, wonach den Lesern überlassen bleibt, das Uebrige auf angezeigte Weise zu ergänzen.

Hauptsatz:



Umkehrung in die Gegenbewegung:




*

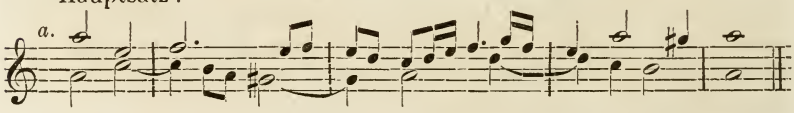
Die übrigen Verbindungen eines Satzes in der melodischen Gegenbewegung mit zwei anderen doppelten Contrapunkten werden die Leser nun schon selbst vorzunehmen im Stande sein.

§ 68.

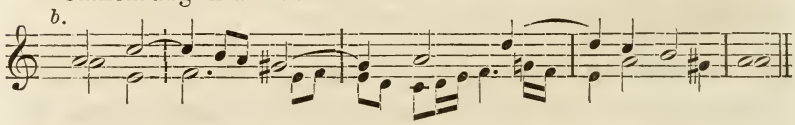
Alle bisherigen Beispiele waren grösstentheils aus der Dur-Tonleiter hergeleitet, oder vielmehr liess öfters das Ende zweifelhaft, ob es in Dur oder Moll sei, und zwar je nachdem die Gattung des doppelten Contrapunktes ein unbestimmtes Ende hervorbrachte.

Wenn man aber einen Satz des doppelten Contrapunktes für die Moll-Tonleiter bestimmt, so wählt man am natürlichsten den Contrapunkt in der Octav, weil in diesem die Grundharmonien sich nicht ändern. — Hier ein Beispiel:

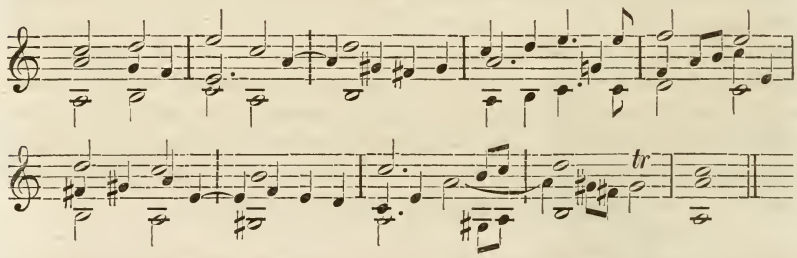
Hauptsatz:




Umkehrung in die Octav:

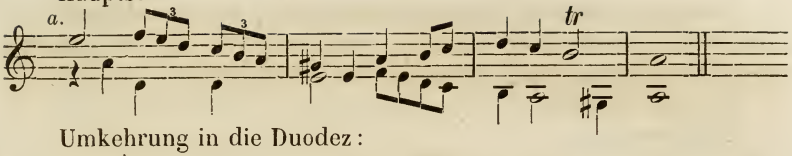



Im Contrapunkt der Dez einen Satz in Moll zu entwerfen, erfordert eine besondere Achtsamkeit auf die tiefste Stimme. — Hier ein Beispiel sogleich mit der Umkehrung in die Dez:

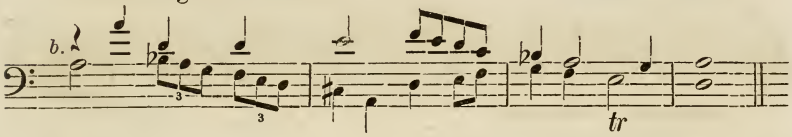



Nun soll ein Beispiel vom Contrapunkt in der Duodez in der Moll-Tonleiter gezeigt werden, wo in der Umkehrung eine verwandte Moll-Tonleiter erscheint.

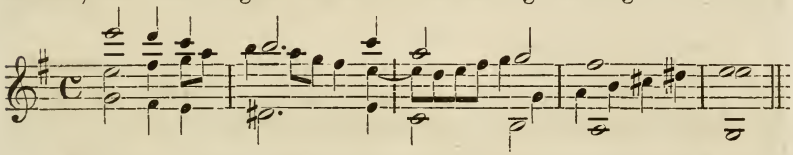
Hauptsatz:




Umkehrung in die Duodez:

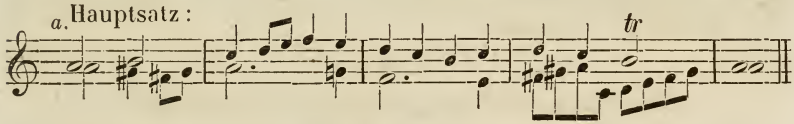



Nun noch ein Beispiel vom doppelten Contrapunkt in der Tredez in Moll, und zwar sogleich mit der Umkehrung vereinigt.

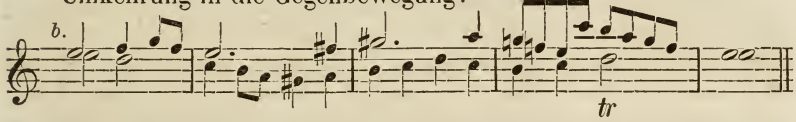


Wenn man einen Satz des doppelten Contrapunktes in der melodischen Gegenbewegung für die Moll-Tonleiter bestimmt, so wird bei der Umkehrung die Dominant der Tonica gegenüber gestellt. Z. B.

a. Hauptsatz:



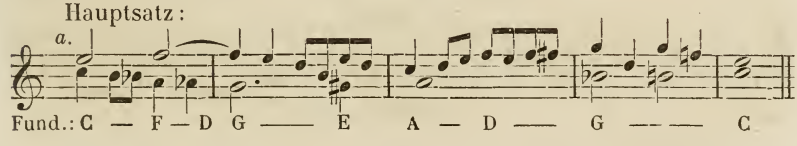

Umkehrung in die Gegenbewegung:



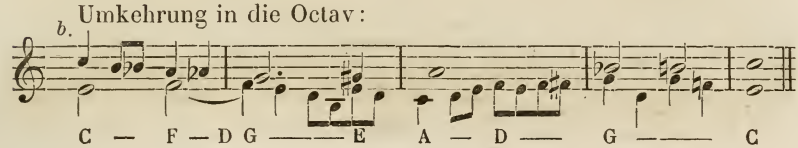

§ 69.

Wenn man chromatische Beispiele im doppelten Contrapunkte machen will, so lässt sich ordentlicherweise nur der Contrapunkt in der Octav dazu verwenden, weil in diesem sich die Grundharmonien gleich bleiben. — Hier ein Beispiel:

Hauptsatz:



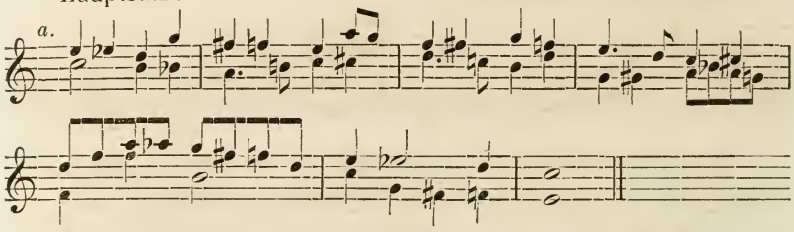

b. Umkehrung in die Octav:



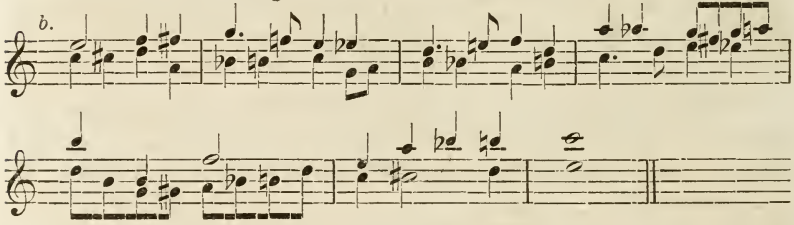
Wenn ein Satz im doppelten Contrapunkt der melodischen Gegenbewegung zugleich chromatisch gemacht werden soll, so muss die genaue Umkehrung angewendet werden. (Siehe § 65.)

Hier ein Beispiel:

Hauptsatz:



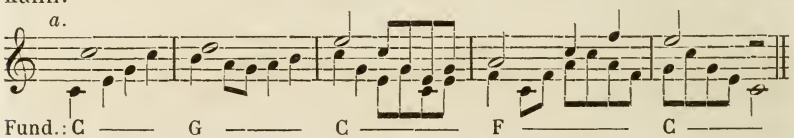

Genaue Umkehrung:



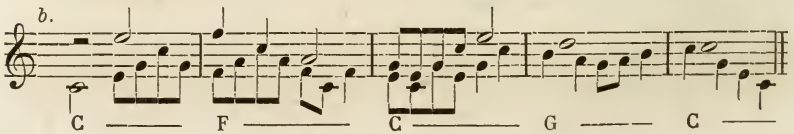

§ 70.

## Vom doppelten rückgängigen Contrapunkte.

Dieses ist ein zweistimmiger Satz, der nicht allein vom Anfange nach dem Ende zu, sondern auch vom Ende nach dem Anfange zu, nebst der Umkehrung der Stimmen, ausgeübt werden kann. Es ist am besten, die Umkehrung nur nach dem Contrapunkt in der Octav einzurichten. Um in harmonischer Rücksicht einen Anhaltepunkt zu haben, erinnere man sich, dass die Tonica mit beiden Dominanten in Wechselwirkung ist, und dass folglich in C dur die Folge der Fundamente: *C*, *G*, *C*, *F*, *C* untadelhaft ist, woraus folgender zweistimmige Satz gebildet wurde, welcher auch rückwärts ausgeübt werden kann.

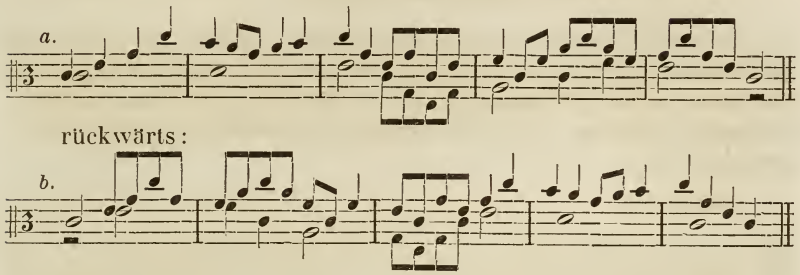



rückwärts:

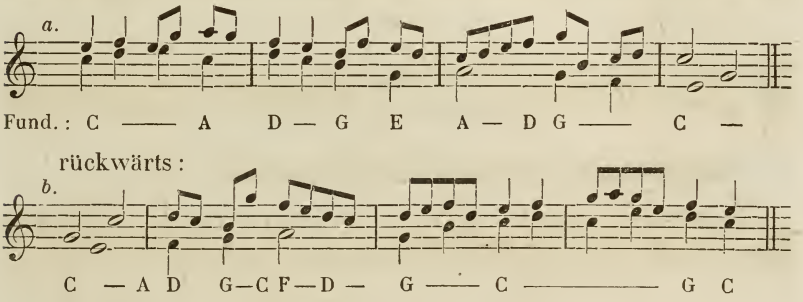


Bei Betrachtung dieses Beispiels wird man finden, dass bei jedem Wechsel des Fundamentes in beiden Stimmen die melodische, d. i. die stufenweise Fortschreitung beobachtet wurde.

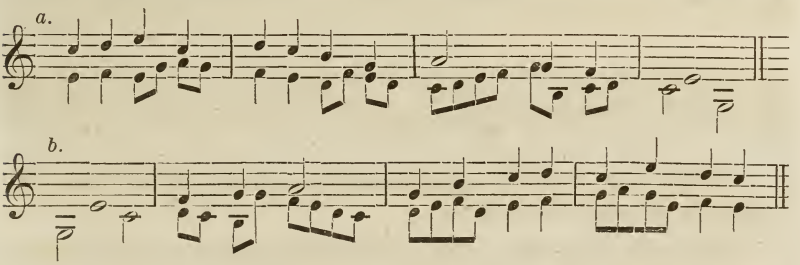
Nun die Umkehrung beider Sätze in die Octav:




Insofern der grösste Theil der Fortschreitungen stufenweise geschieht, können die Fundamentalfolgen auch gemischter erscheinen, wodurch sie sich beim Rückgang zuweilen ändern. Die regelmässigen Durchgänge werden beim Rückgange zu unregelmässigen. Z. B.




Bei den Umkehrungen in die Octav wird die durchgehende Quint zur durchgehenden Quart, wie hier zu sehen:



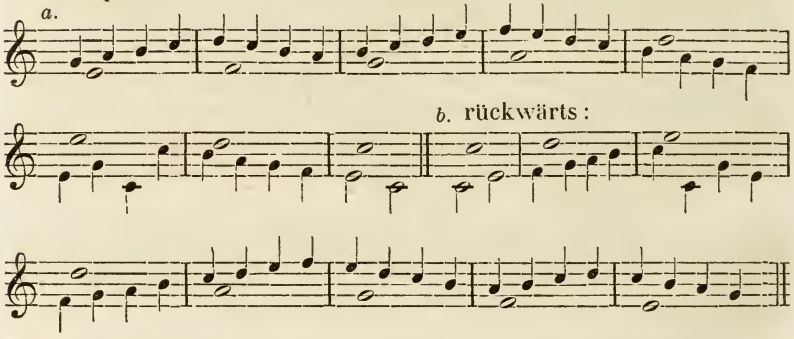

Bei eigenen Versuchen wird man finden, dass Bindungen und punktirte Noten bei dem Rückgange zuweilen zu unrichtiger Bewegung in der Takteintheilung Veranlassung geben, in welchem Falle man den Satz lieber ändert, als dass man die unrichtige Bewegung gelten lässt. (Siehe: Vom strengen Satze § 25.)

§ 71.

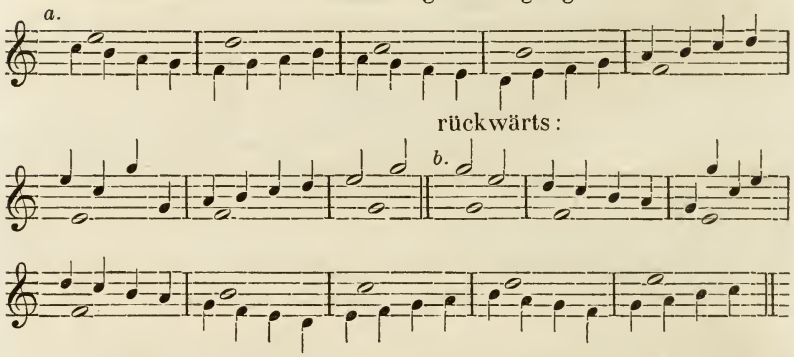
## Vom doppelten rückgängigen Contrapunkte in der melodischen Gegenbewegung.

In einem solchen zweistimmigen Satze werden entweder nur Consonanzen gebraucht, oder die Durchgänge so vorsichtig angewendet, dass, wo beide Stimmen zugleich fortschreiten, es immer in Consonanzen geschehe. Je mehr stufenweise Fortschreitungen, desto sicherer. Z. B.

Hauptsatz:

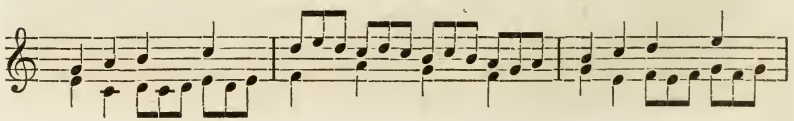


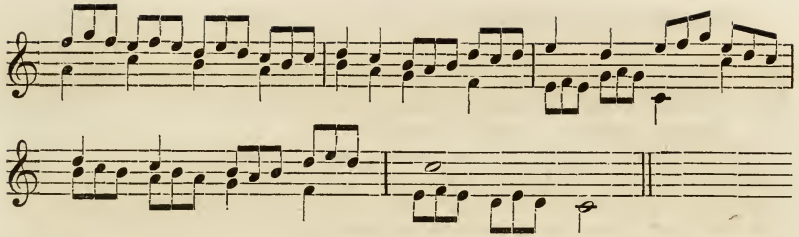

Dasselbe in der melodischen Gegenbewegung:




In Rücksicht der Takteintheilung gilt auch hier die am Ende des vorigen § gemachte Bemerkung.

Uebrigens folgt hier noch eine Veränderung des obigen Satzes mit anderen brauchbaren Takteintheilungen:

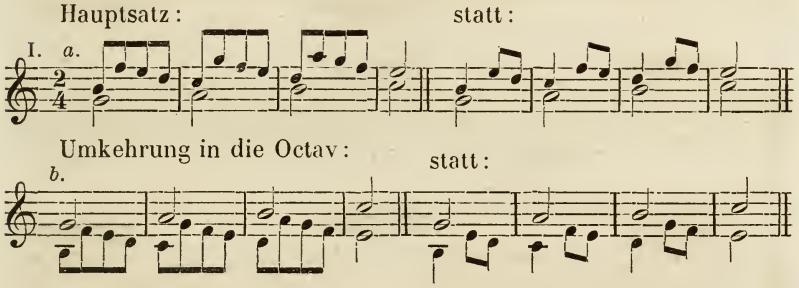




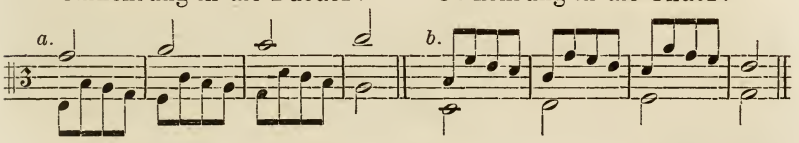
Wie dieser veränderte Satz rückwärts, dann in der melodischen Gegenbewegung, und endlich hernach wieder rückwärts zu machen ist, lässt sich nun leicht einsehen.

## § 72.

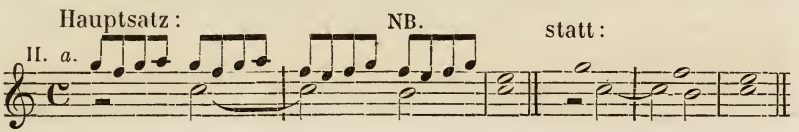
## Einige erlaubte Verzierungen beim doppelten Contrapunkte in der Octav.

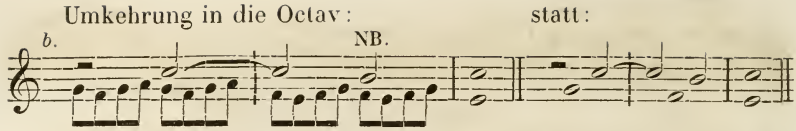



Dass diese beiden Sätze auch in die Dez umgekehrt werden können, weil die Stimmen in der Gegenbewegung fortschreiten, und dass also entweder einer, oder allen beiden Stimmen Dezimen beigesetzt werden können, ist nun leicht einzusehen. Der Hauptsatz (*a.*) kann auch in die Duodez, und die Umkehrung in die Octav (*b.*) kann auch in die Undez umgekehrt werden, nämlich:



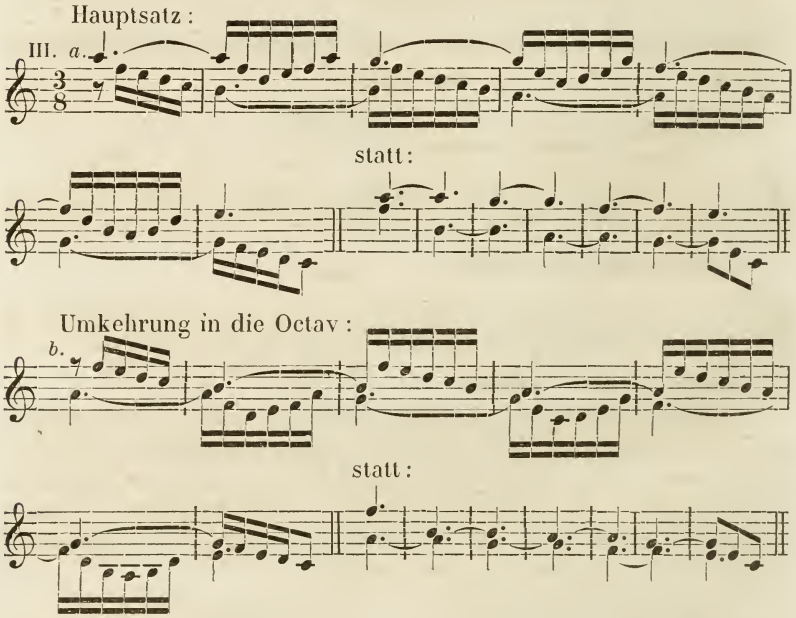

Durch den Zusatz von Dezimen können auch diese beiden Beispiele dreistimmig werden.






NB. Im Hauptsatze tritt in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes eine falsche Quint nach einer reinen ein; ebenso bei der Umkehrung in die Octav ebendaselbst eine übermässige Quart nach einer reinen; beides wird durch die Freiheit des Dominantseptaccordes entschuldigt.

Bei *a.* können entweder der Oberstimme Unterdezimen oder der Unterstimme Oberdezimen beigesetzt werden; ebenso kann man bei *b.* entweder der oberen Stimme Untersexten oder der unteren Stimme Obersexten (gleich mit Tredezimen) beifügen.




Bei dem Hauptsatze (*a.*) können der Oberstimme Unterdezimen, und bei der Umkehrung in die Octav (*b.*) der Oberstimme Untertredezimen beigefügt werden. Ferner lässt sich der Hauptsatz (*a.*) in die Duodez umkehren, so wie sich der Satz bei *b.* in die Undez umkehren lässt.

Da nicht die Absicht sein kann, von allen möglichen Verzierungen zu handeln, so mögen die gehabten Beispiele nur die Ueberzeugung gewähren, dass jedem verzierten Beispiel ein einfacher Satz zu Grunde liegt.

Zum Schlusse mögen die Leser bemerken, dass alles hier Abgehandelte nur die Mittel anzeigen sollte, wodurch ein Satz sich ver-

schiedenartig gestalten kann, nicht aber dass die Beispiele vollendete Compositionen enthalten sollten.

Ohne die allgemeine Harmonielehre und den einfachen Contrapunkt zu Hülfe zu nehmen, kann der doppelte Contrapunkt nicht alles ausrichten, und — jenen in der Octav ausgenommen — nicht einmal einen ordentlichen Schluss bewerkstelligen. Da dieses Nothwendige bereits in den früheren Abhandlungen gezeigt wurde, so werden die Leser nun um so mehr veranlasst, dieselben mit erneuerter Aufmerksamkeit durchzustudiren.

---

## § 73.

## Vom dreifachen Contrapunkte überhaupt.

Der dreifache Contrapunkt ist viel beschränkter als der doppelte, weil nicht allein die Verhältnisse der oberen und der Mittelstimme zur unteren, sondern auch die Verhältnisse der oberen zur Mittelstimme in Betracht kommen; denn die Mittelstimme ist in Bezug auf die Oberstimme auch Unterstimme, und in Bezug auf die untere ist sie auch Oberstimme. Darum wird sich im Verlauf der Untersuchung zeigen, dass nicht alle sieben Hauptgattungen des doppelten Contrapunktes dreifach gemacht werden können.

## § 74.

## Vom dreifachen Contrapunkte in der Octav.

Zur Vergleichung des doppelten mit dem dreifachen Contrapunkt in der Octav werde erinnert, dass in ersterem folgende Regeln angegeben sind:

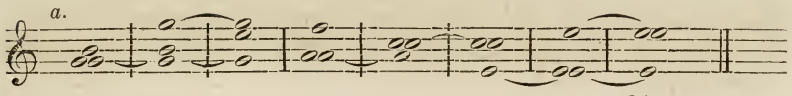
1. Frei sind: der Einklang, die Terz, Sext und Octav.

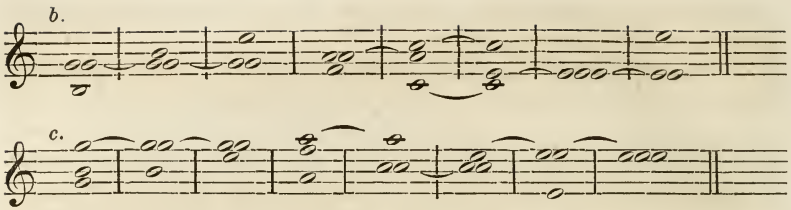
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept, Quint und Quart.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Quart und Quint.

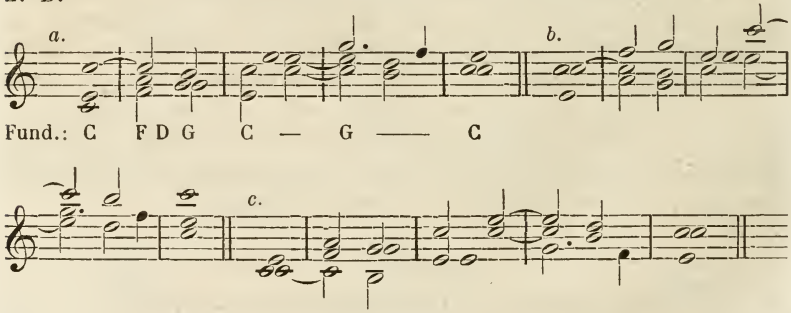
Hier muss nun berücksichtigt werden, dass auch zwischen der Mittel- und Oberstimme dasselbe beobachtet werden muss, darum heissen hier die Regeln noch bestimmter so:

1. Mit ihrem Grundton können folgende Intervalle zugleich frei eintreten: Einklang und Terz, Terz und Octav, Sext und Octav, Einklang und Sext, doppelte Terz, doppelte Sext, Einklang und Octav, doppelte Octav, doppelter Einklang. Z. B.

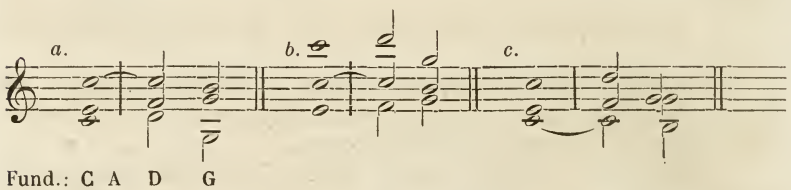




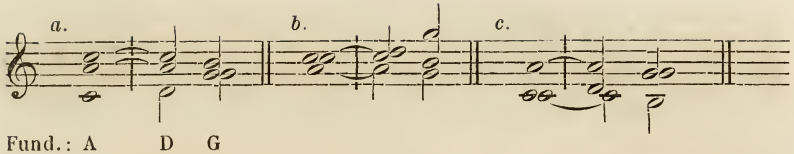

2. Da weder die Quint noch die Quart frei ist, so ist auch weder der Dreiklang mit Terz und Quint, noch der Sextaccord mit Terz und Sext, noch der Quartsextaccord frei zu behandeln. Es sind also vorzubereiten und aufzulösen: Beim Dreiklang entweder die Quint oder der Grundton (*a.*), beim Sextaccord entweder die Terz oder Sext (*b.*), und beim Quartsextaccord der Grundton oder die Quart (*c.*). Z. B.




3. Die Sept und der Grundton der Secund sind, wie gewöhnlich, Dissonanzen. Nimmt man beim Septaccord die Terz und Sept, so ist letztere allein Dissonanz (*a.*). Nimmt man beim Quintsextaccord nur Quint und Sext, so ist erstere allein Dissonanz (*b.*). Nimmt man beim Secundaccord nur Secund und Quart, so ist bloss der Grundton Dissonanz (*c.*). Z. B.

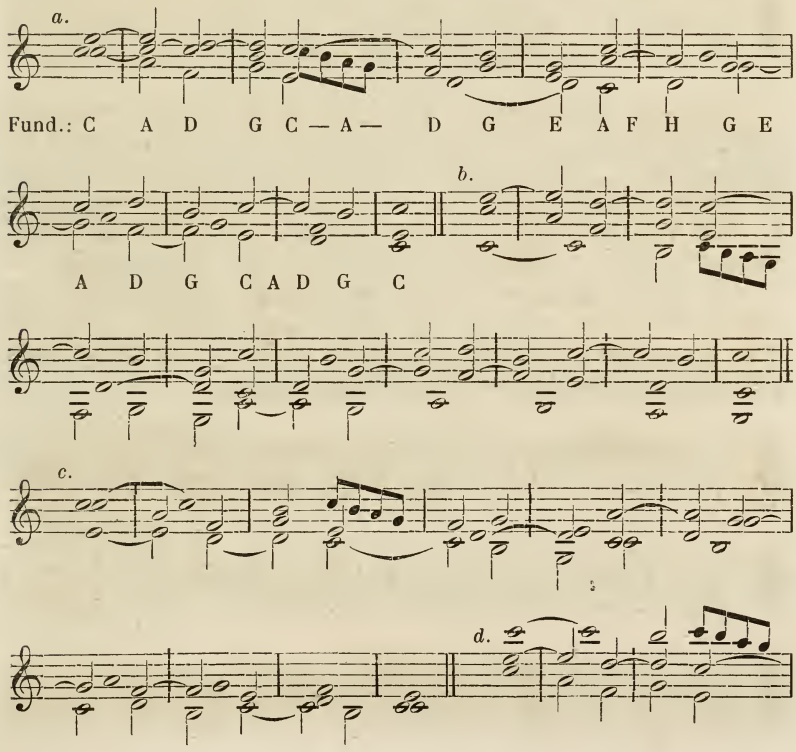


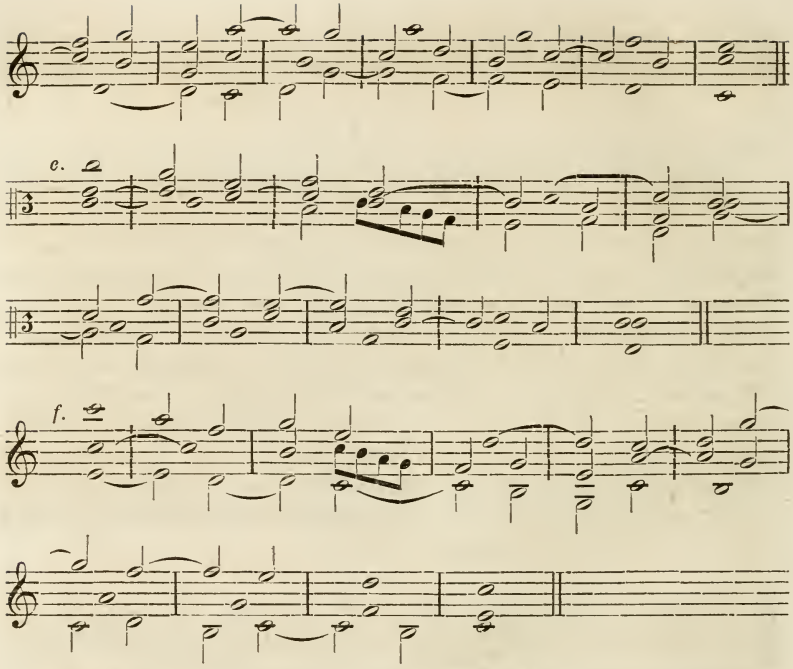

Nimmt man aber beim Septaccord die Quint und Sept, so sind diese beide dissonirend zu behandeln (*a.*). Nimmt man beim Terzquartaccord nur die Terz und Quart, so sind die Terz und der Grundton Dissonanz (*b.*). Nimmt man beim Secundaccord die Secund und Sext, so sind der Grundton und die Sext als Dissonanzen zu betrachten (*c.*). Z. B.




Fund.: A D G

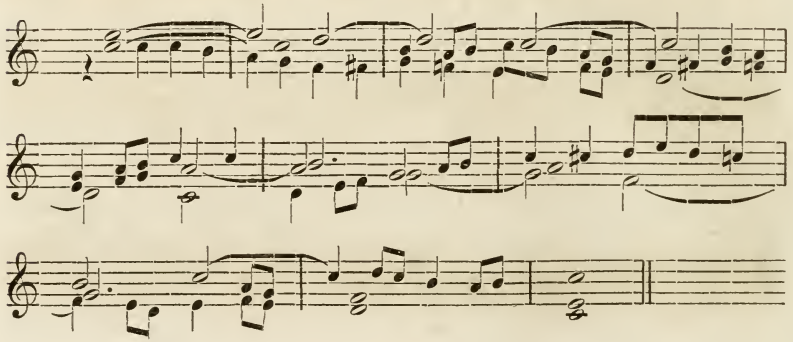
Wenn bei einem Dreiklange die Terz und Quint dissonirend behandelt werden, so vertritt er die Stelle eines Quintsextaccordes. Wenn bei einem Sextaccord die Terz und der Grundton dissonirend behandelt werden, so vertritt er die Stelle eines Terzquartaccordes. Wenn bei einem Quartsextaccord der Grundton und die Sext dissonirend behandelt werden, so vertritt er die Stelle eines Secundaccordes. Bei allen bisher gegebenen Beispielen kann *a.* als Hauptsatz, und *b.* sowohl als *c.* können als Umkehrungen desselben in die Octav gelten. Wenn bei *a.*, *b.* und *c.* die Unterstimme dieselbe bleibt, so lassen sich noch die beiden oberen Stimmen in die Octav umkehren. Dieses Verfahren soll nun in dem folgenden Beispiele deutlicher gezeigt werden. Die Fundamente bleiben, wie auch bisher geschah, in jeder Umkehrung so, wie bei *a.*






Bei *a.* ist der Hauptsatz; bei *b.* wird die Mittelstimme des Hauptsatzes zur unteren; bei *c.* wird die Oberstimme des Hauptsatzes zur unteren; bei *d.* bleibt die Unterstimme wie im Hauptsatze (*a.*), aber die oberste wird zur mittleren; bei *e.* bleibt die Unterstimme wie bei *b.*, aber die Oberstimme wird zur mittleren; bei *f.* bleibt die Unterstimme wie bei *c.*, während die Oberstimme zur mittleren wird.

Wenn der Hauptsatz *a.* mit Durchgängen gemischt wird, so werden dieselben auch bei den Umkehrungen gemacht. Hier soll bloss der verzierte Hauptsatz angegeben werden, wonach die Leser die Umkehrungen leicht selbst einrichten können.



Uebrigens ist sehr anzurathen, sich die drei contrapunktischen Stimmen anfangs ohne Durchgänge zu entwerfen, weil sich dann die Regeln leichter beobachten lassen. Ist der einfache Satz ganz rein entworfen, so sind die Durchgänge leicht dazu zu finden.

§ 75.

Die Unmöglichkeit eines dreifachen Contrapunktes in der Non wird man einsehen, wenn man sich erinnert, dass im doppelten nur die Quint frei ist. Was soll nun die dritte Stimme Freies haben? Will man die Quint verdoppeln, so machen diese beiden einen Einklang, welcher in der Umkehrung zur Non wird. Will man über die Quint wieder eine Quint setzen, so macht letztere zum Grundton selbst schon eine Non. Will man zu der Quint noch eine Terz hinzufügen, so kommt statt letzterer in der Umkehrung eine Sept zum Vorschein. Ohne noch weiter zu untersuchen, weiss Derjenige, der den doppelten Contrapunkt in der Non kennt, dass in der dritten Stimme jederzeit eine Dissonanz zum Vorschein kommen wird, man möge was immer für ein Intervall wählen.

§ 76.

## Dreifacher Contrapunkt in der Dez mit jenem in der Octav vereinigt.

Zur Vergleichung des doppelten mit dem dreifachen Contrapunkt in dieser Vereinigung wird erinnert, dass im ersteren folgende Regeln angegeben sind:

1. Frei sind: der Einklang, die Terz, Sext und Octav.
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept und Quint.
3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund und Quart.
4. Die gerade Bewegung ist ausgeschlossen.

Da nun im dreifachen Contrapunkte zwischen der Mittel- und Oberstimme dasselbe zu beobachten ist, so heissen die Regeln hier noch bestimmter so:

1. Da der Contrapunkt in der Dez die gerade Bewegung ausschliesst, so ist für drei Stimmen kein besserer Fall möglich, als dass entweder zwei Stimmen bleiben und nur eine sich bewegt, oder dass eine Stimme fällt, die andere steigt und die dritte bleibt.

2. Mit ihrem Grundtone sind zugleich frei: Einklang und Terz, Terz und Octav, Sext und Octav, doppelte Terz, Einklang und Sext, doppelte Sext.

3. Diejenige Stimme, welche die Dissonanz hat, muss fallen; darum können nicht zwei Dissonanzen zu gleicher Zeit sein, weil sonst beide fallen müssten, was hier nicht sein kann, da die gerade

Bewegung ausgeschlossen ist. Es erscheinen daher: die Sept in Verbindung mit der Terz; die Quint als Dissonanz entweder in Verbindung mit der Terz oder mit der Octav, oder mit dem Einklang; der Grundton der Quart als Dissonanz in Verbindung mit der Sext oder mit einer zweiten Quart; der Grundton der Secund in Verbindung mit einer Quart.

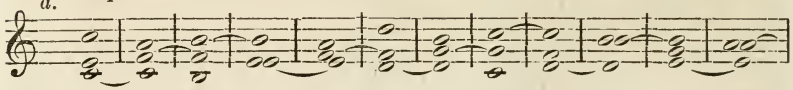
4. Diejenige Stimme, welche steigt, während die andere mit der Dissonanz fällt, steigt nach Umständen um eine Secund oder um eine Quart.

5. Die Grenze einer Octav soll mit den drei Stimmen nicht überschritten werden; dafür werden auch leere Harmonien (nämlich: Quint und Octav, Einklang und Quint, doppelte Quart) gestattet, die hernach durch das Zusetzen der Dezimen ausgefüllt werden können.

Hier ein Beispiel, wo die bei *a.* angezeigten Fundamente auch bei *b.* und *c.* gelten.

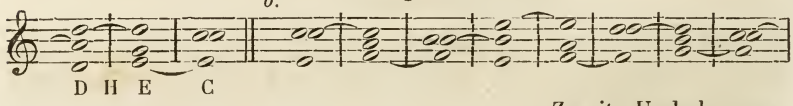
Hauptsatz:

*a.*



Fund.: C F H E C F D G C A D H E A

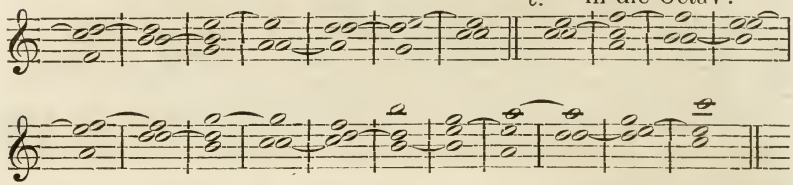
*b.* Umkehrung in die Octav:



D H E C

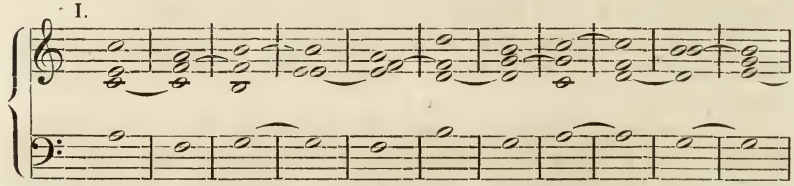
Zweite Umkehrung in die Octav:

*c.*



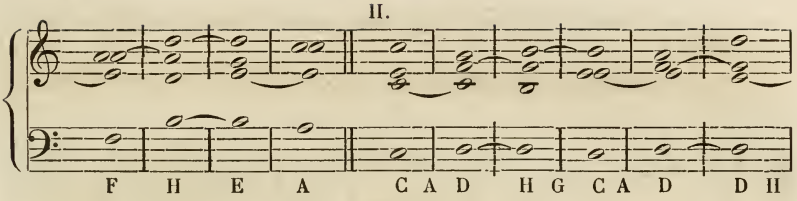
Diese Sätze werden vierstimmig, wenn man einer von den drei Stimmen Dezimen beisetzt, und zwar: I. der Oberstimme, II. der Mittelstimme, III. der Unterstimme. Z. B. bei dem Hauptsatze *a.* so:

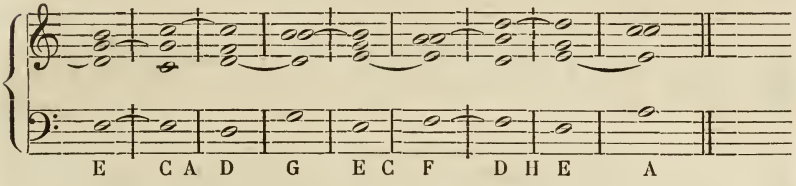
I.



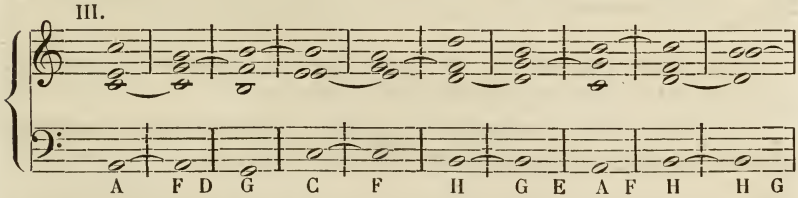
Fund.: A F D G E C F H G E A D G E C

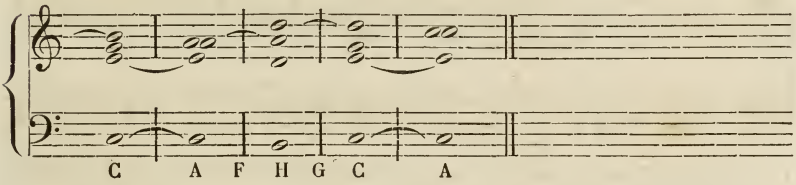
II.



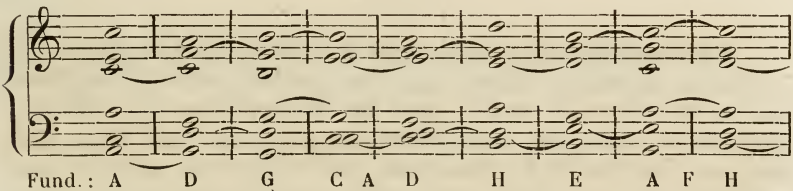



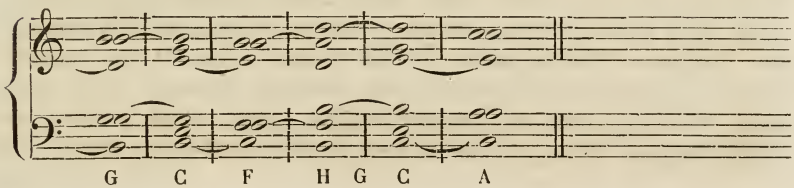

III.



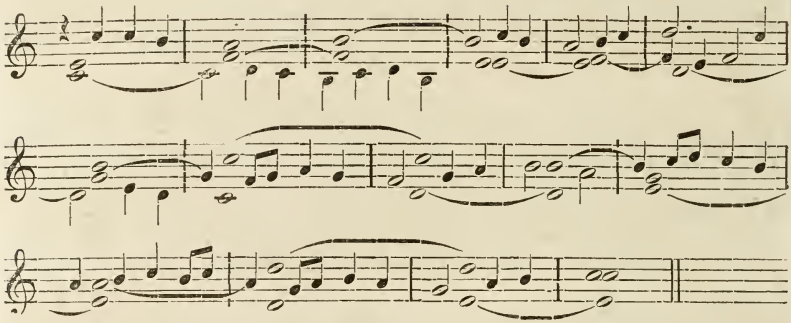

Aus diesem geht nun auch hervor, dass, weil man jeder der drei Stimmen Dezimen beifügen kann, der Satz mit leichter Mühe sechsstimmig wird, wie hier zu sehen:



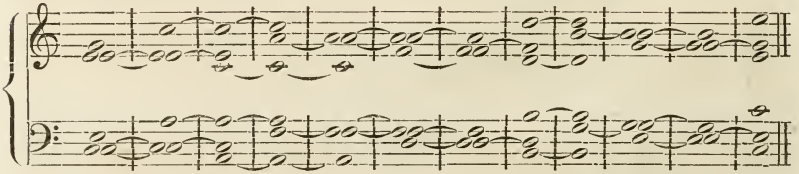
Auf eben dieselbe Weise kann man mit den Beispielen bei *b.* und *c.* verfahren.

Mit Durchgängen gemischt kann dieses Beispiel folgende Gestalt erhalten:



Dass dieses ebenso in die Octav und Dez umgekehrt werden kann, braucht nicht wieder gezeigt zu werden.

Nun folgt noch ein Beispiel mit lauter Consonanzen, zugleich mit dem Zusatz der Dezimen von allen drei Stimmen.



Das Umkehren der drei oberen Stimmen in die Octav, das abermalige Zusetzen der Dezimen, so wie das Ausschmücken mit Durchgängen kann den Lesern überlassen werden.

## § 77.

Die Unmöglichkeit eines dreifachen Contrapunktes in der Undez wird man einsehen, indem man sich erinnert, dass im doppelten nur die Sext frei ist. Nun ist aber für die dritte Stimme nicht einmal mehr die Sext frei: denn die Verdoppelung der Sext bildet einen Einklang, welcher in der Umkehrung zur Undez wird, und eine Sext noch über die Sext bildet selbst schon zum Grundtone eine Undez. Ohne noch weiter zu untersuchen, weiss man schon nach Kenntniss des doppelten Contrapunktes in der Undez, dass in der dritten Stimme jederzeit eine Dissonanz zum Vorschein kommen wird, man möge was immer für ein Intervall wählen, denn wenn es auch im Hauptsatze gut wäre, so wird es doch bei der Umkehrung übel.

§ 78.

## Dreifacher Contrapunkt in der Duodez.

Zur Vergleichung des doppelten mit dem dreifachen Contrapunkte in der Duodez ist zu erinnern, dass im ersteren folgende Regeln angegeben sind:

1. Frei sind: der Einklang, die Terz, Quint, Octav, Dez und Duodez.

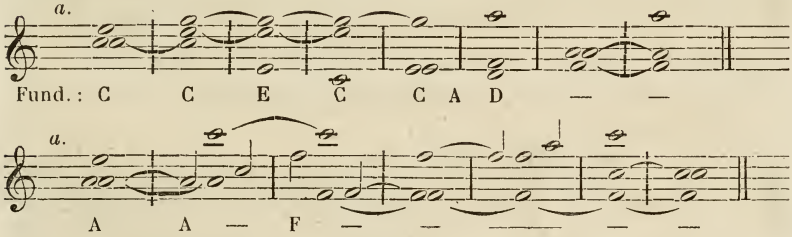
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Undez, Non und Sept.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Quart und Sext.

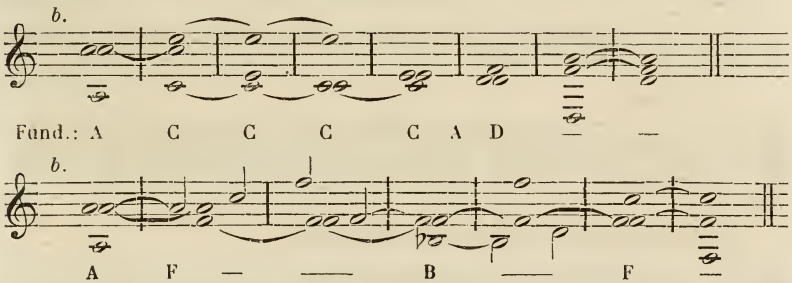
Da hier aber zwischen der Mittel- und Oberstimme dasselbe zu beobachten ist, so heissen die Regeln noch bestimmter so:

1. Mit ihrem Grundton dürfen folgende Intervalle zugleich eintreten: der Einklang und die Terz, die Terz und Quint, Octav und Dez, Dez und Duodez, Einklang und Dez, Terz und Duodez, doppelte Terz, Terz und Dez. Leerer, aber erlaubt sind: Einklang und Quint, Octav und Duodez, Einklang und Octav, Quint und Duodez, doppelter Einklang, doppelte Octav, doppelte Quint. Z. B.

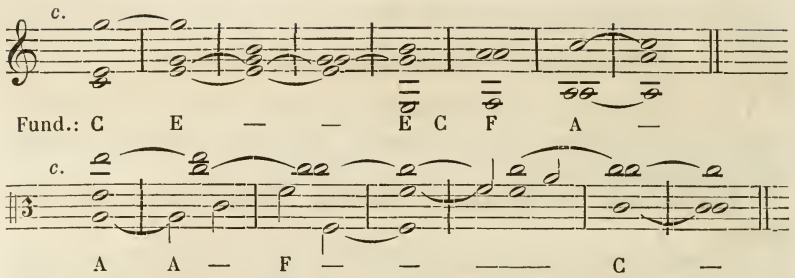
Hauptsatz:



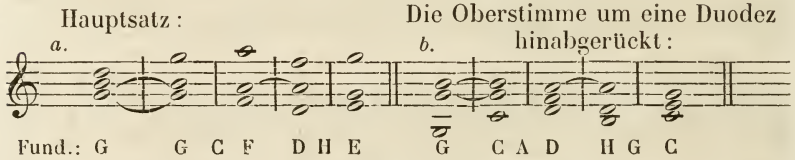

Die Oberstimme, um eine Duodez hinabgerückt, wird zur Unterstimme:



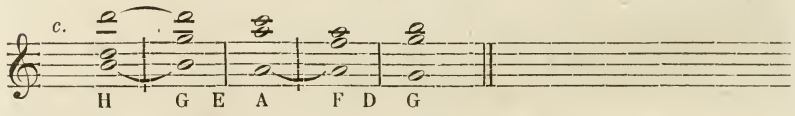

Die Unterstimme, um eine Duodez hinaufgerückt, wird zur Oberstimme, aber der Bequemlichkeit wegen alle drei Stimmen um eine Octav tiefer:



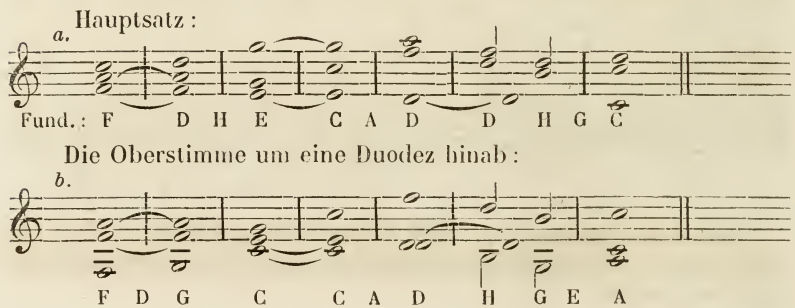

2. Ein Dreiklang mit Terz und Octav ist aber nicht frei, weil die Terz und Octav eine Sext zusammen bilden, wobei der untere Theil, hier die Terz, vorbereitet sein und aufgelöset werden muss; eben dasselbe gilt von einem Dreiklang mit Quint und Dez, weil auch diese eine Sext zusammen machen, weswegen die Quint, als der untere Theil, als Dissonanz zu behandeln ist. Folgendes Beispiel bei *a.* möge zur Erklärung dienen; denn bei *b.* und *c.*, als den Umkehrungen in die Duodez, erscheinen die Dissonanzen.



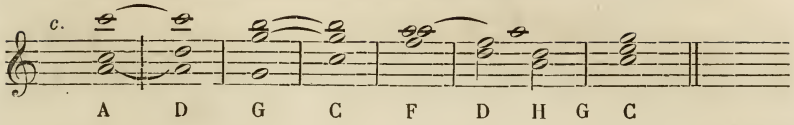

Die Unterstimme um eine Duodez hinaufgerückt:



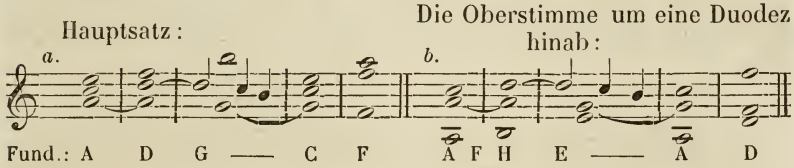

3. Bei einem Sextaccord mit Terz und Sext sind sowohl die Mittelstimme als die unterste dissonirend zu behandeln; hat der Sextaccord statt der Terz eine Dez oder eine Octav, so ist bloss die Unterstimme dissonirend. Im ersten Falle macht nämlich die Sext zur Terz eine Quart. Z. B.



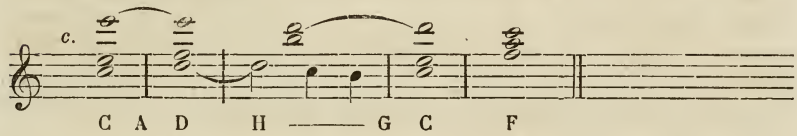
Die Unterstimme um eine Duodez hinauf:



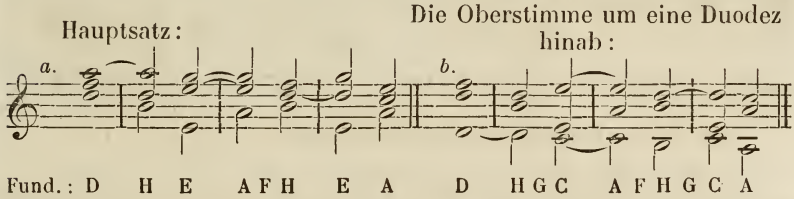

4. Bei dem Quartsextaccord ist die Unterstimme aus zwei Ursachen, nämlich als Grundton der Quart und als jener der Sext, dissonirend zu behandeln. Z. B.



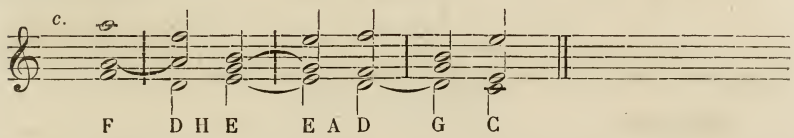

Die Unterstimme um eine Duodez hinauf:




5. Bei dem Septaccord mit Terz und Sept, oder Dezime und Sept, oder mit Quint und Sept ist die Sept allein die Dissonanz. Z.B.



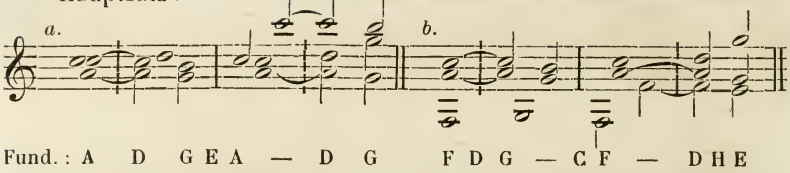

Die Unterstimme um eine Duodez hinauf, aber alles um eine Octav tiefer:




6. Der Quintsextaccord ist hier nicht anwendbar.

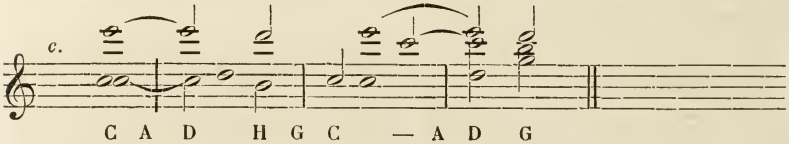
7. Bei dem Terzquartaccord, welcher etwas leer klingt, sind die Terz und die Unterstimme Dissonanzen; ein Gleiches gilt von der Dez, wenn sie statt der Terz gebraucht wird. Z. B.

Hauptsatz: Die Oberstimme um eine Duodez hinab:




Fund.: A D G E A — D G F D G — C F — D H E

Die Unterstimme um eine Duodez hinauf:

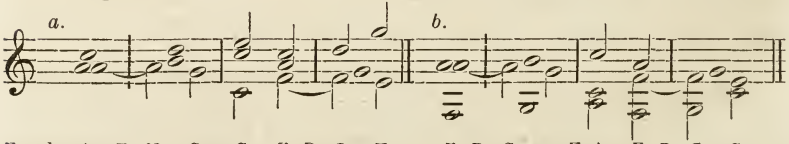



C A D H G C — A D G

8. Bei dem Secundaccord mit Secund und Quart, oder mit Secund und Sext ist der Grundton Dissonanz. Es ist aber dabei nicht möglich, die Secund in der Entfernung einer Non über die Quart zu stellen, weil dann die Oberstimme gegen die Mittelstimme eine Sext machen würde und also die Mittelstimme ebenfalls Dissonanz sein müsste.

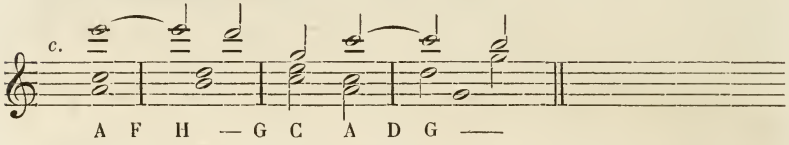
Hier das Beispiel für den wirklichen Gebrauch:

Hauptsatz: Die Oberstimme um eine Duodez hinab:




Fund.: A F H G C F D G E F D G — E A F D G C

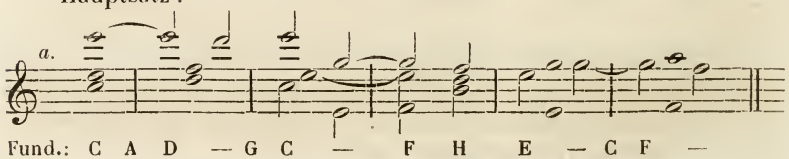
Die Unterstimme um eine Duodez hinauf:




A F H — G C A D G —

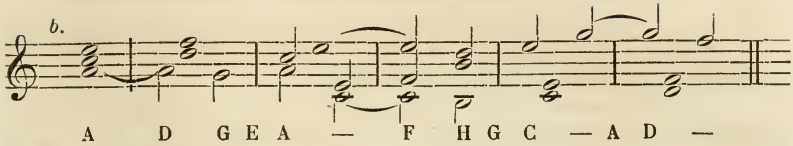
9. Die Non, als Dissonanz der Oberstimme, wird mit Terz, Dez oder Sept begleitet; letztere ist ebenfalls Dissonanz. Z. B.

Hauptsatz:




Fund.: C A D — G C — F H E — C F —

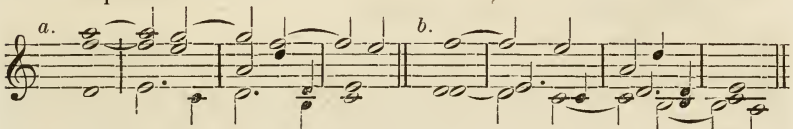
Die Oberstimme um eine Duodez hinab:



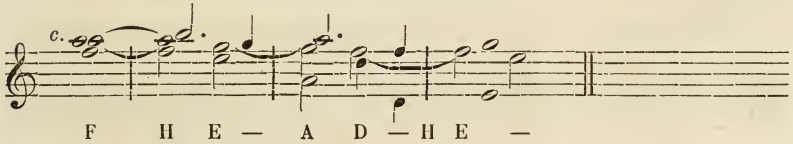

Die Unterstimme um eine Duodez hinauf, aber alles um eine Octav tiefer:

10. Die Undez, als Dissonanz der Oberstimme, wird mit der Non, welche ebenfalls Dissonanz ist, oder mit der Quint oder Terz begleitet. Z. B.

Hauptsatz: Die Oberstimme um eine Duodez hinab:




Die Unterstimme um eine Duodez hinauf:




Dass bei allen diesen Beispielen eine freie Begleitungsstimme hinzukommen kann, um das Fehlende an den Accorden zu ergänzen, ist begreiflich. Was fehlt, kann man aus den darunter gesetzten Fundamenten ersehen.

## § 79.

## Dreifacher Contrapunkt in der Duodez mit jenem in der Octav vereinigt.

Zur Vergleichung des doppelten mit dem dreifachen Contrapunkte in dieser Vereinigung wird erinnert, dass im ersteren folgende Regeln angegeben sind:

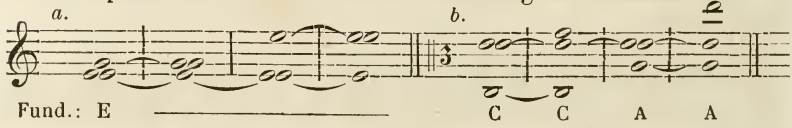
1. Frei sind: der Einklang, die Terz und Octav.
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Sept und Quint.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Quart und Sext.

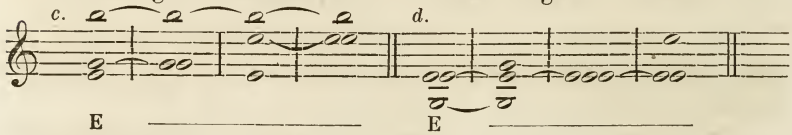
Da hier aber zwischen der Mittel- und Oberstimme dasselbe gilt, so heissen die Regeln noch bestimmter so:

1. Vollkommen frei sind mit dem Grundton: Einklang und Terz, doppelte Terz, Einklang und Octav, doppelte Octav. Z. B.

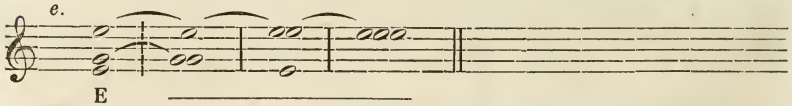
Hauptsatz: Umkehrung in die untere Duodez:




Umkehrung in die obere Duodez: Umkehrung in die untere Octav:

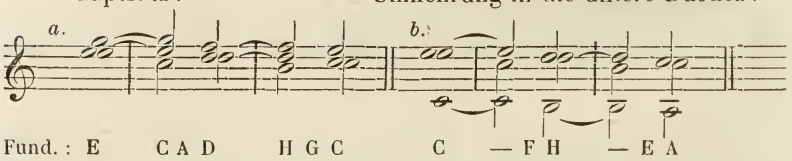



Umkehrung in die obere Octav:

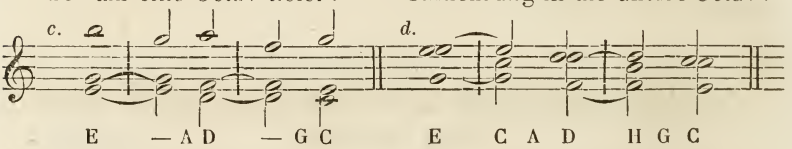



2. Bei Terz und Quint ist die Oberstimme dissonirend zu behandeln. B. Z.

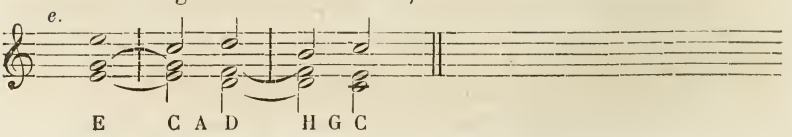
Hauptsatz: Umkehrung in die untere Duodez:



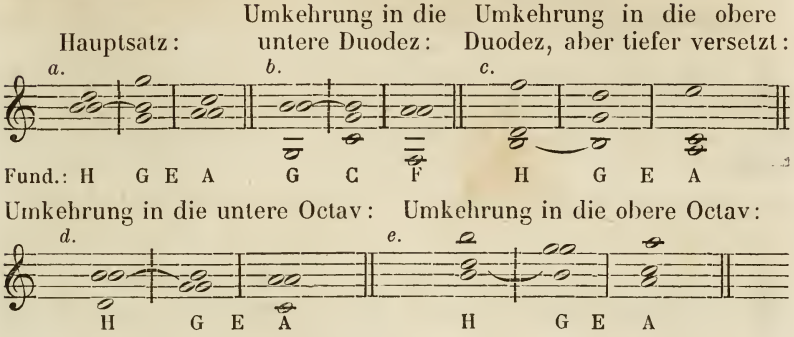

Umkehrung in die obere Duodez, aber um eine Octav tiefer: Umkehrung in die untere Octav:



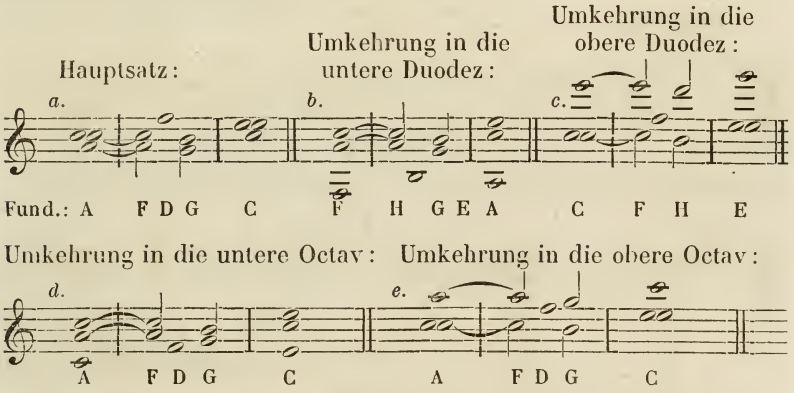

Umkehrung in die obere Octav, aber tiefer versetzt:



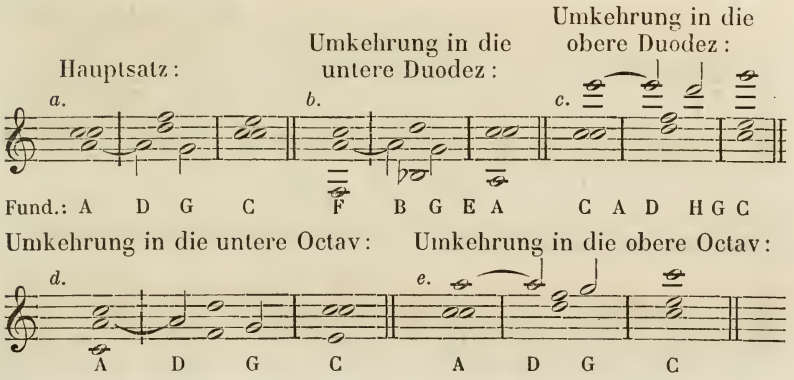
3. Da Terz und Octav eine Sext zusammen machen, so muss die Mittelstimme, die Terz, dissonirend behandelt werden. Z. B.



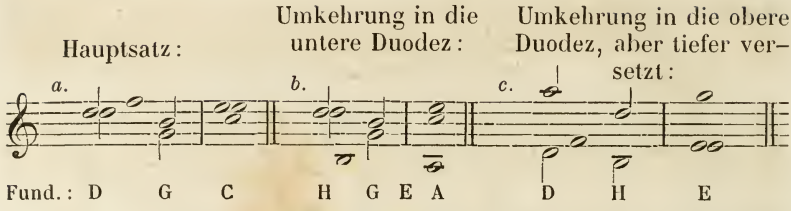

4. Bei Terz und Sext macht die Sext zur Terz eine Quart, darum wird sowohl die Mittelstimme, welche die Terz hat, als der Grundton dissonirend behandelt. Z. B.

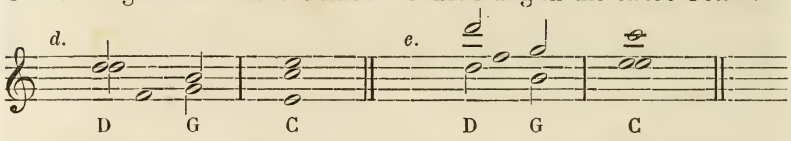



5. Bei Quart und Sext ist der Grundton die Dissonanz. Z. B.

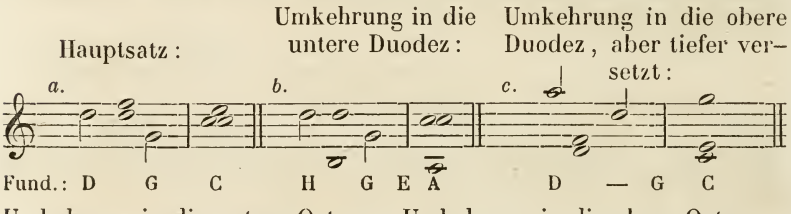


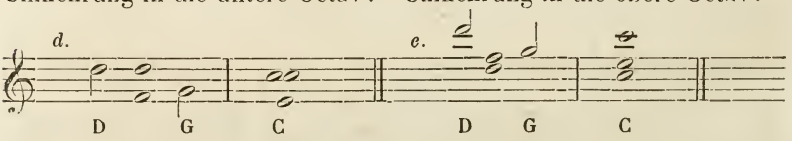
6. Bei Terz und Sept ist die letztere Dissonanz. Z. B.



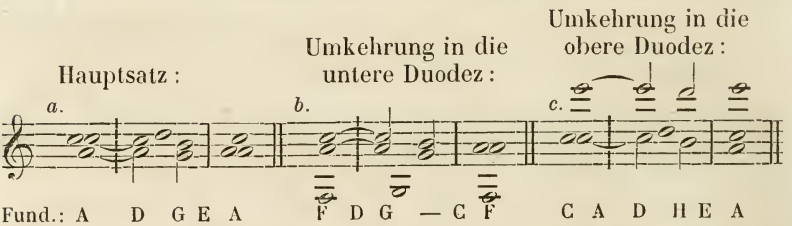

7. Bei Quint und Sept sind beide dissonirend. Z. B.

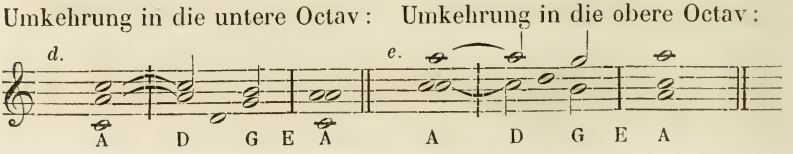


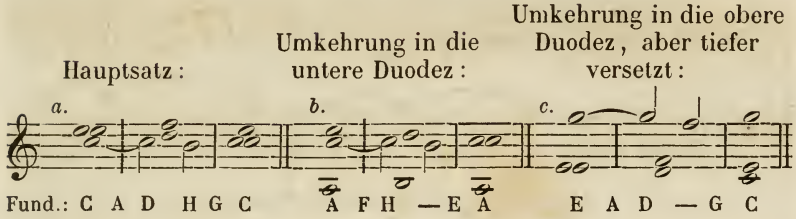

8. Der Quintsextaccord ist nicht anwendbar. Statt dessen nimmt man Terz und Quint, wie bei 2.

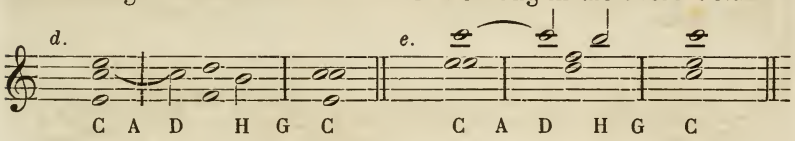
9. Bei Terz und Quart sind Grundton und Terz dissonirend. Z.B.



10. Bei Secund und Quart ist der Grundton dissonirend. Z. B.




Auch hier kann eine freie Begleitungsstimme hinzukommen, wozu das beigefügte Fundament Anleitung giebt.

## § 80.

Mit dem dreifachen Contrapunkte in der Tredez sollte man glauben, dass es ebenso leicht zugehen werde, wie bei jenen in der Octav, in der Dez und Duodez, obgleich man das Gegentheil sehen wird. Um es zu untersuchen, erinnere man sich also, dass im doppelten Contrapunkte in der Tredez folgende Regeln gelten:

1. Frei sind: der Einklang, die Sext, Octav und Tredez, aber nur in der Gegenbewegung.

2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Duodez, Undez, Dez, Non, Quart und Terz.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: die Secund, Terz, Quart, Quint, Dez und Undez.

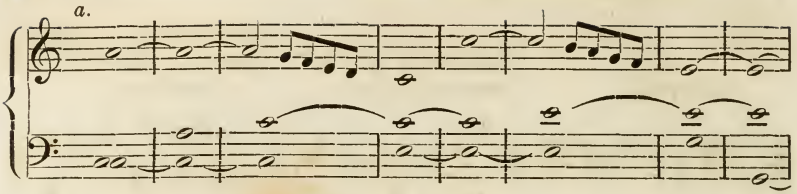
4. Die Sept gilt nur im Durchgange.

Wenn nun in Erwägung kommt, dass die Oberstimme gegen die Mittelstimme dasselbe zu beobachten hat, so ergeben sich folgende Bemerkungen:

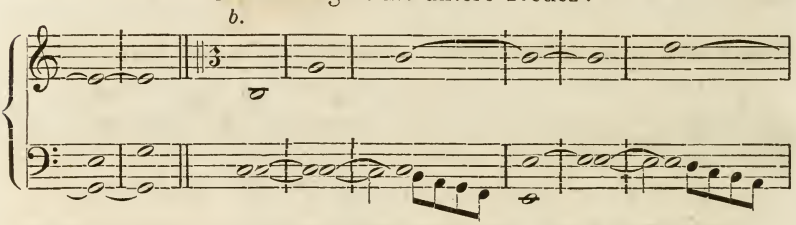
1. Da der Contrapunkt in der Tredez die gerade Bewegung ausschliesst, so ist für drei Stimmen nichts anderes möglich, als dass entweder die eine Stimme steige, die andere falle und die dritte bleibe; oder noch besser, dass zwei Stimmen bleiben und sich nur eine bewege.

2. Mit ihrem Grundton zugleich sind frei: Einklang und Sext, Einklang und Octav, Einklang und Tredez, Sext und Tredez, Octav und Tredez, doppelte Sext, doppelte Octav, doppelte Tredez. Z. B.

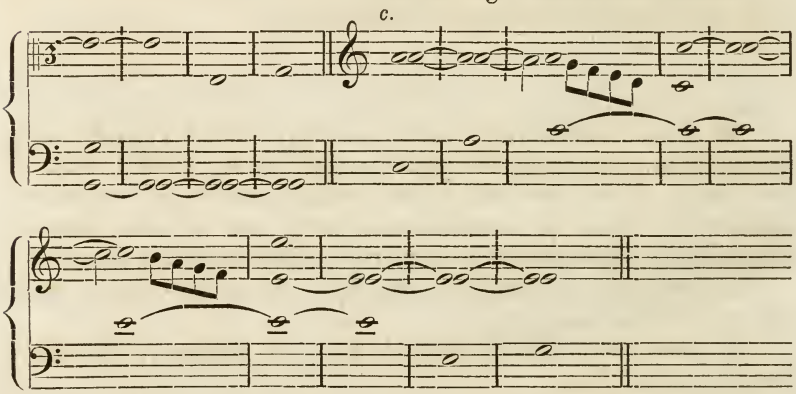
Hauptsatz :



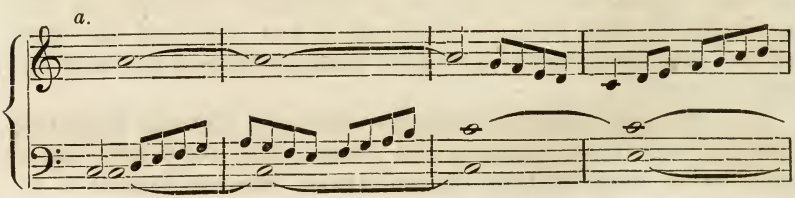

Umkehrung in die untere Tredez :

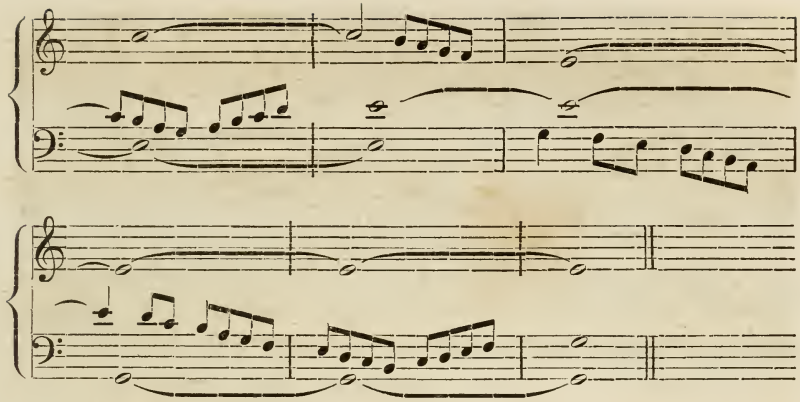



Umkehrung in die obere Tredez :

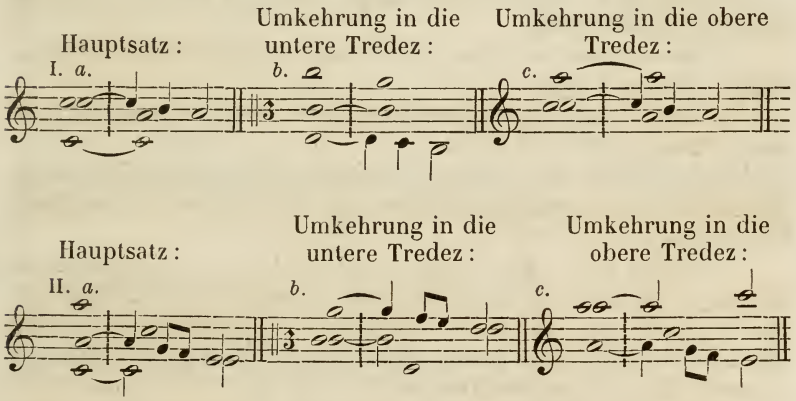



Bei allen diesen drei Beispielen können entweder der oberen Stimme Untertredezimen, oder der unteren Obertredezimen beigefügt werden. Immer wird aber der Satz noch leer bleiben, wenn nicht eine freie Begleitungsstimme hinzukommt. Lebendiger kann der Satz werden, wenn die Sprünge mittelst Durchgängen ausgefüllt werden. Hier soll es nur beim Hauptsatze *a.* gezeigt werden, wonach sich die Umkehrungen zu richten haben.

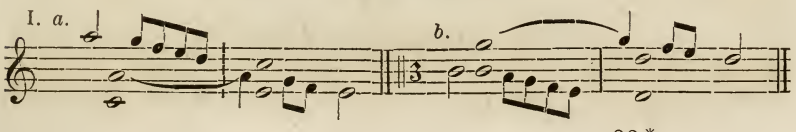


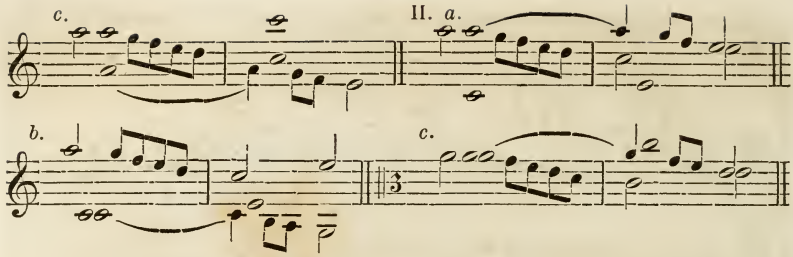


3. Da Sext und Octav eine Terz zusammen bilden, so muss entweder die Sext oder die Octav als Dissonanz gelten. Die Auflösung derselben kann nur durchgehend geschehen, bis sie damit zu gültigen Verhältnissen gelangen. Z. B.




4. Da die freien Intervalle in diesem Contrapunkte so weit von einander entlegen sind (weil die zunächst liegenden, nämlich Sext und Octav zugleich genommen, nicht frei sind) und zugleich die gerade Bewegung ausgeschlossen ist, so ist die Vorbereitung oder Auflösung der meisten Dissonanzen unmöglich, ausser wie in den beiden folgenden Beispielen, welchen man die Aehnlichkeit mit dem zuletzt gegebenen (II.) ansieht.






Auch bei diesen Beispielen kann man entweder der Oberstimme Untertredezimen, oder der Unterstimme Obertredezimen beifügen; jedoch wird immer noch eine freie Begleitungsstimme nöthig sein.

§ 81.

Mit dem dreifachen Contrapunkte in der Quatuordez hat es dieselbe Bewandniss wie mit dem vorigen.

Beim doppelten Contrapunkt in der Quatuordez waren folgende Regeln:

1. Frei sind: die Terz, die Quint, Dez und Duodez, aber nur in der Gegenbewegung.

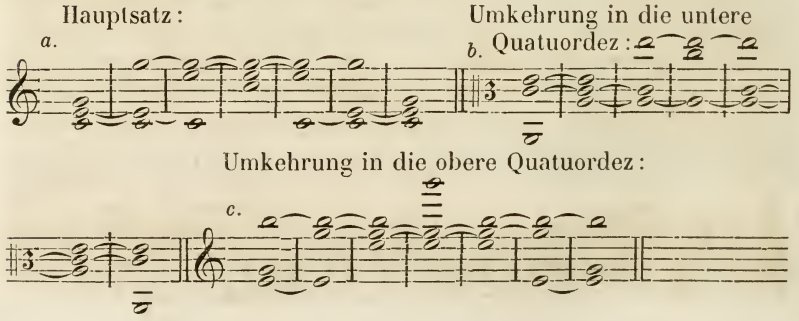
2. Dissonanzen der Oberstimme sind: die Quatuordez, Tredez, Undez, Non und Sept.

3. Dissonanzen der Unterstimme sind: der Einklang, die Secund, Quart, Sext und Octav.

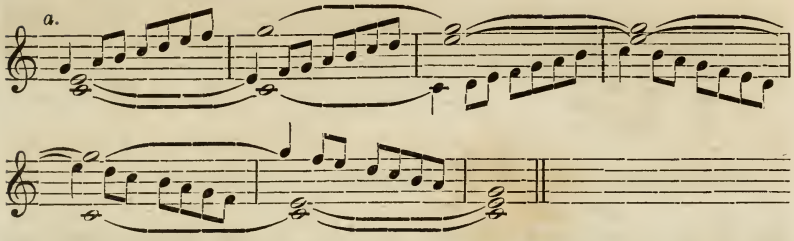
Wenn nun im dreifachen dasselbe auch zwischen der Ober- und Mittelstimme beobachtet werden soll, so ergeben sich folgende Bemerkungen:

1. Da die gerade Bewegung ausgeschlossen ist, so können die drei Stimmen sich nie zu gleicher Zeit bewegen; es bewegen sich also höchstens zwei Stimmen, indem die eine steigt und die andere fällt, während die dritte bleibt, oder es bewegt sich nur eine Stimme, während die zwei anderen bleiben.

2. Gleichzeitige Consonanzen sind nur: Terz und Quint, Terz und Duodez, Dez und Duodez. Z. B.

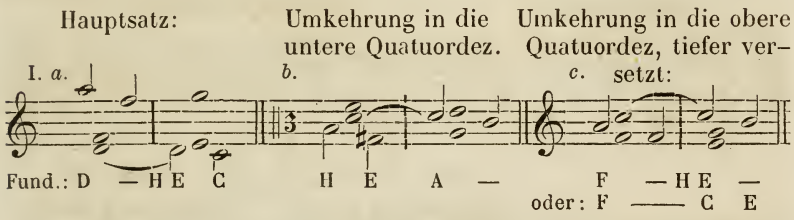


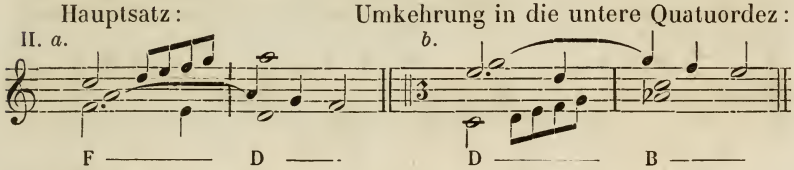
Dieses Beispiel mit Durchgängen gemischt hat folgende Gestalt:



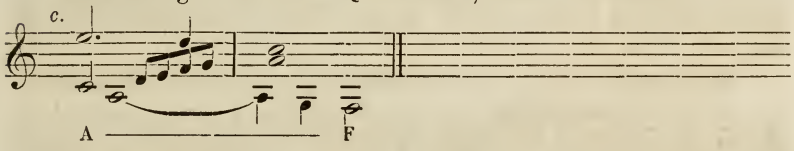

Nach diesem Muster werden auch die Umkehrungen bei *b.* und *c.* gemacht.

3. Terz und Dez, so wie Quint und Duodez zugleich sind nicht frei, weil sie eine Octav zusammen machen, wo in diesem Contrapunkte der untere Theil als Dissonanz gilt. Z. B.

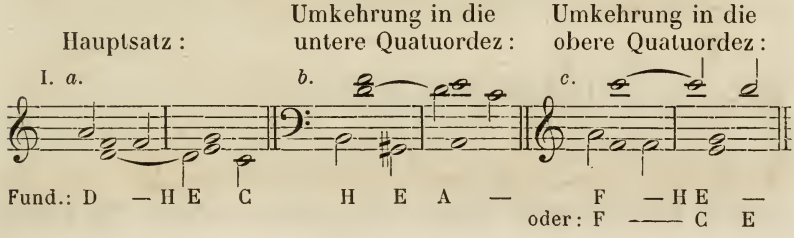


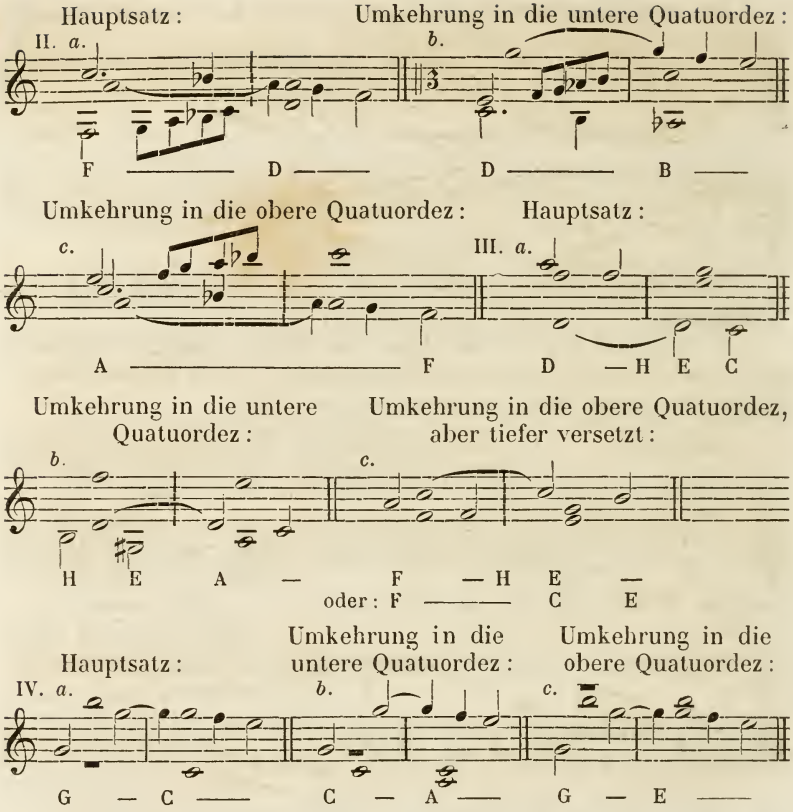




Umkehrung in die obere Quatuordez, tiefer versetzt:

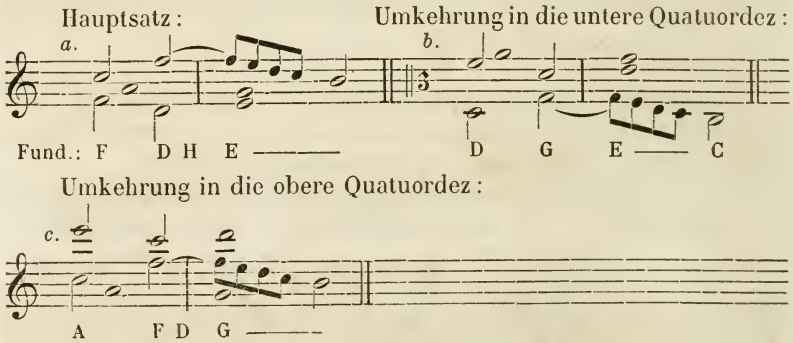



4. Doppelte Terz (I.), doppelte Quint (II.), doppelte Dez (III.) und doppelte Duodez (IV.) sind wieder nicht frei, weil sie einen Einklang bilden, dessen unterer Theil als Dissonanz gilt. Z. B.






5. Auch Quint und Dez zugleich sind nicht frei, weil sie eine Sext zusammen bilden, deren unterer Theil dissonirend zu behandeln ist. Z. B.




Bei den gegebenen Beispielen und ihren Umkehrungen sieht man auch die Behandlung der Secund, der Quart und Undez, der Tredez

und der Sext als deren Stellvertreterin, so wie die Behandlung der Sept, Quatuordez und Non.

Dass noch eine freie Begleitungsstimme zur Ergänzung der Harmonie hinzukommen soll, ist begreiflich, und nach Angabe der Fundamente ist sie leicht zu bewerkstelligen.

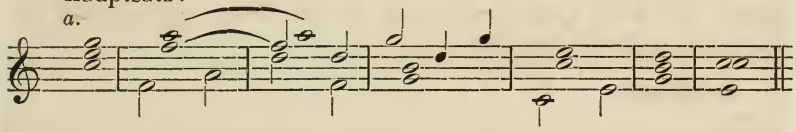
## § 82.

## Dreifacher Contrapunkt in der melodischen Gegenbewegung.

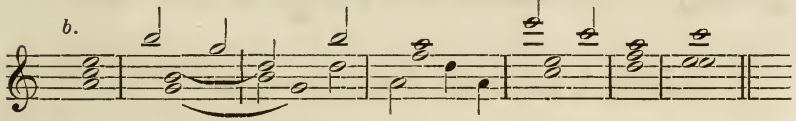
(Vergleiche § 65.)

Da die Oberstimme zur untersten wird, so ist nöthig, nebst Vermeidung derjenigen Dissonanzen, die nicht durchgehend sind, auch die Accorde so zu stellen, dass keine Stimme gegen die andere eine Quart mache, ausser im Durchgange, damit kein wirklicher Quartsextaccord zum Vorschein komme. Um am sichersten zu verfahren, entwerfe man sich den Satz anfangs nur mit reinen Accorden. Z. B.

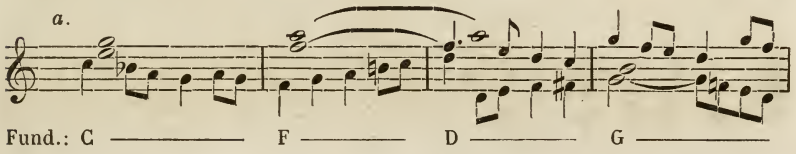
Hauptsatz:

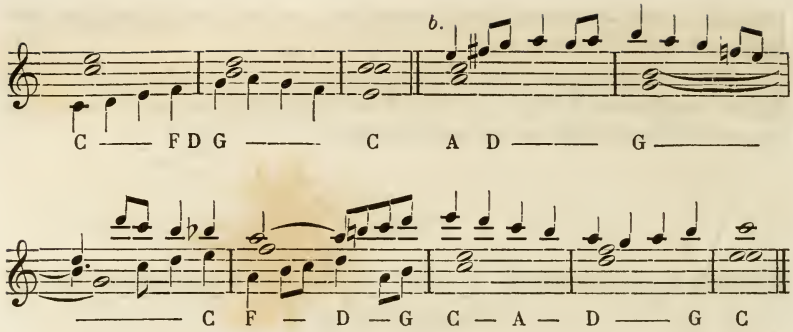



Umkehrung in die melodische Gegenbewegung:




Nun ist nicht zu läugnen, dass der Satz in der melodischen Gegenbewegung, ohne dass Durchgänge zu Hülfe kommen, eine unnatürliche Harmonienfolge und folglich auch eine unnatürliche Melodie hat, welches die Durchgänge, wie man unten sehen wird, angenehm vermitteln können. Nichtsdestoweniger ist es wohlgethan, zuerst die nackten Accorde zu entwerfen, weil man da die Harmonien am leichtesten übersehen kann. Hier folgt das nämliche Beispiel mit Durchgängen.

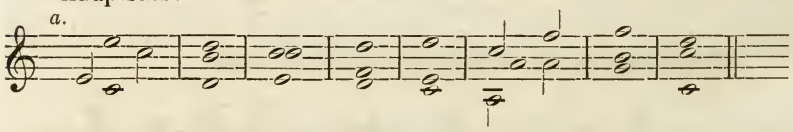




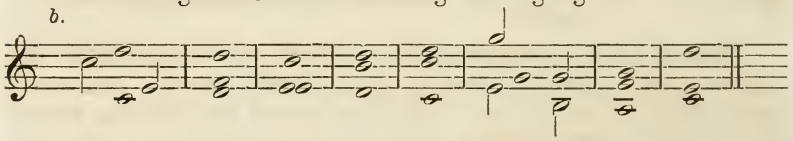

Da die zwei oberen Stimmen unter sich nichts dem Contrapunkte in der Octav Widersprechendes haben, so können sie bei bleibender Unterstimme bei *a.* und *b.* verwechselt werden.

Damit aber alle drei Stimmen nebst der Versetzung in die melodische Gegenbewegung auch in die Octav umgekehrt werden können, darf auch keine Stimme gegen die andere eine Quint haben, wodurch der Satz in der Harmonie etwas ärmlich erscheint, und wodurch man gezwungen ist, die Stimmen weiter aus einander zu setzen, als sonst beim Contrapunkt in der Octav gebräuchlich ist. Zuerst ein einfaches Beispiel:

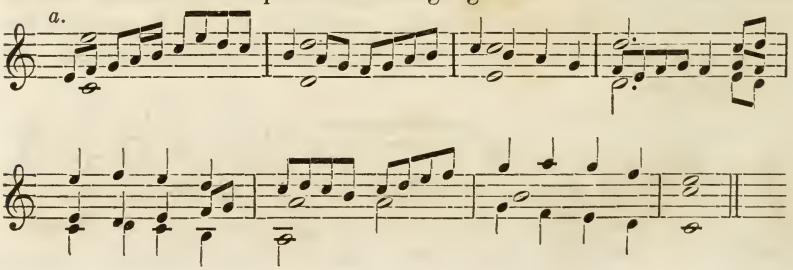
Hauptsatz:

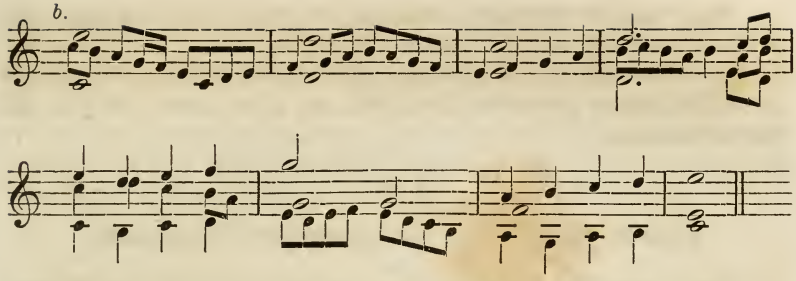



Umkehrung in die melodische Gegenbewegung:

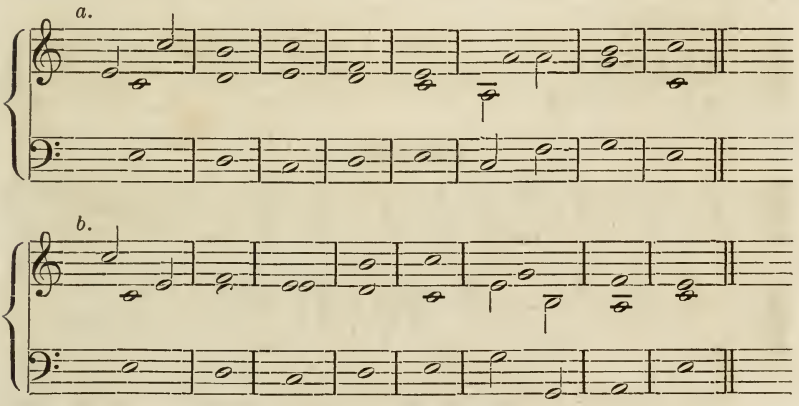



Nun dasselbe Beispiel mit Durchgängen:

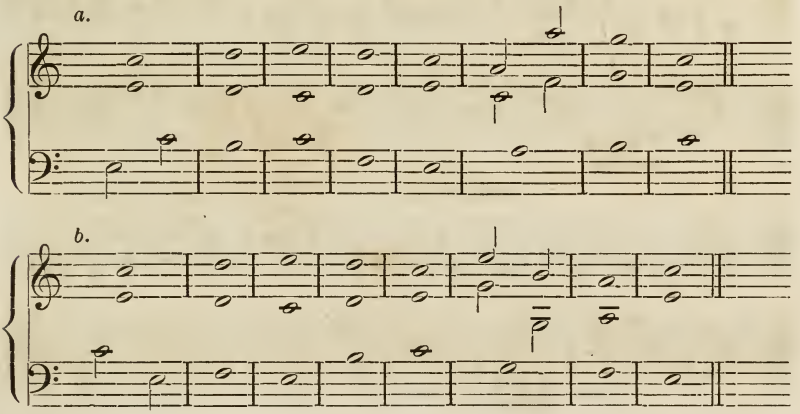





Umkehrung des einfachen Hauptsatzes und der melodischen Gegenbewegung in die untere Octav, indem der Sopran um zwei Octaven herabgesetzt wird:




Umkehrung desselben in die höhere Octav, indem die zwei oberen Stimmen um eine Octav hinab-, und der Bass um eine Octav hinaufgesetzt wird:



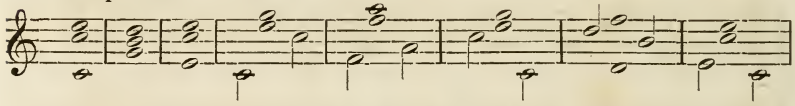
Dass bei dem Hauptsatze und bei den beiden Umkehrungen bei bleibendem Basse noch die beiden oberen Stimmen in die Octav versetzt werden können, ist bekannt. Zur Uebung mögen die Leser die mit Durchgängen gemischten Beispiele auf eben diese Weise in die Octav versetzen.

§ 83.

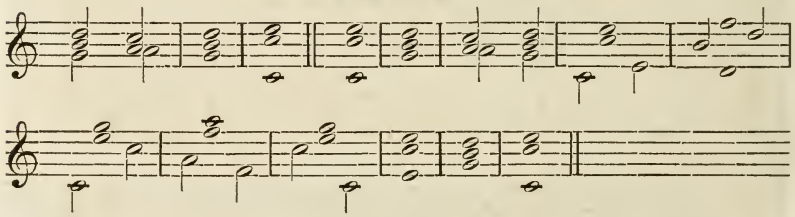
## Einfach rückgängiger dreistimmiger Contrapunkt.

Dieser erfordert reine Accorde, und eine besondere Achtsamkeit darauf, dass nicht allein vorwärts, sondern auch rückwärts keine verdeckten Quinten und Octaven zum Vorschein kommen. Hier zuerst ein einfaches Beispiel:

Hauptsatz:

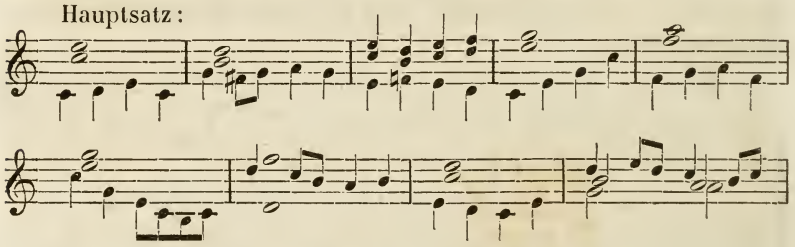


rückwärts:

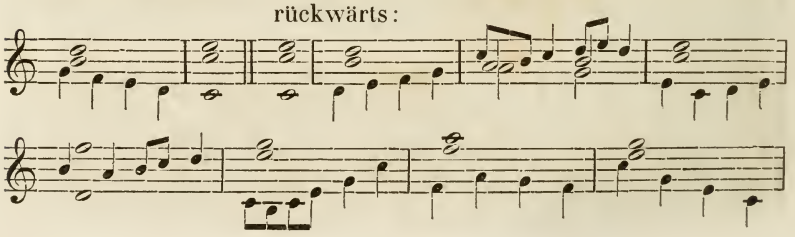


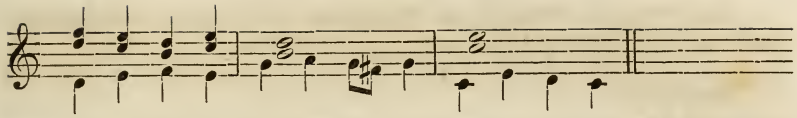
Nun dasselbe mit solchen Durchgängen gemischt, welche dem Rückgange nicht schaden.

Hauptsatz:



rückwärts:





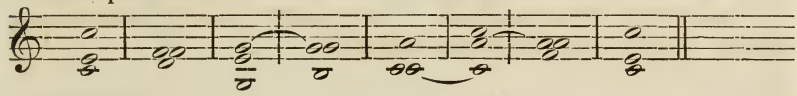
Die zwei oberen Stimmen sind glücklicherweise so beschaffen, dass sie in den doppelten Contrapunkt in der Octav passen, was sehr leicht zu versuchen ist.

## § 84.

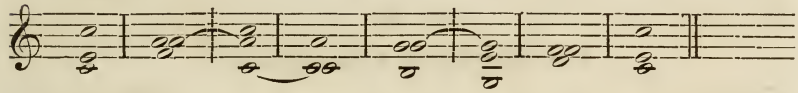
## Rückgängiger dreifacher Contrapunkt.

Hier kann man wohl keinen andern, als jenen in der Octav gebrauchen, und da die Dissonanzen ausgeschlossen werden müssen, so hat man nur Accorde mit Terz und Octav, Einklang und Terz, Sext und Octav, Einklang und Sext, mit doppelter Terz und doppelter Sext. Wenn nun zugleich darauf gesehen werden muss, dass weder vorwärts noch rückwärts verdeckte Octaven vorkommen, so sieht man leicht voraus, dass keine volle Harmonie zum Vorschein kommen kann. Hier ein Beispiel in der Nacktheit:

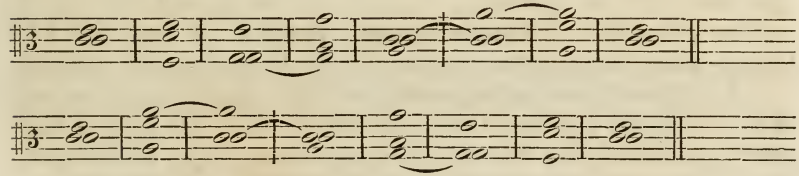
Hauptsatz:



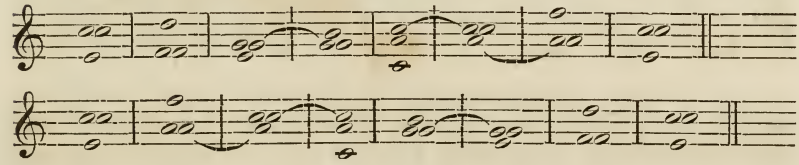
rückwärts:



Den Hauptsatz und den Rückgang in die untere Octav umgekehrt:



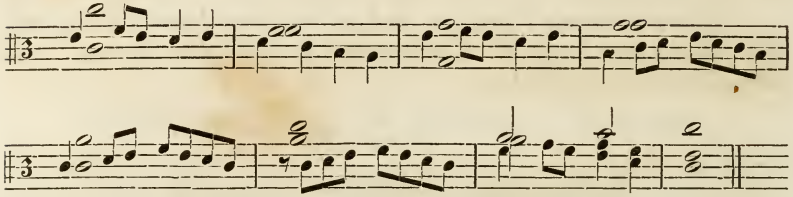
Dieselben in die obere Octav versetzt:



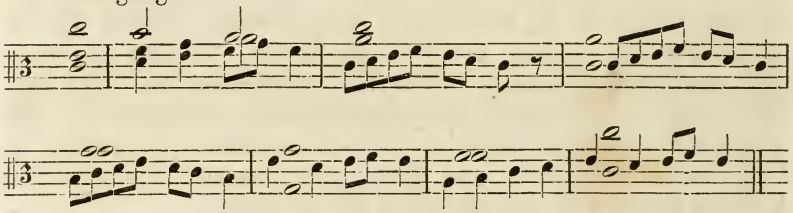
Die Nebenversetzungen verstehen sich von selbst.

Nun dasselbe Beispiel im Hauptsatz mit solchen Durchgängen gemischt, die bei dem Rückgange nicht schaden.

Hauptsatz:



Rückgang:



Die Umkehrungen sind nach obigem Muster leicht zu machen.

Dass diese Sätze zugleich in der melodischen Gegenbewegung taugen, werde zum Ueberflusse bemerkt.

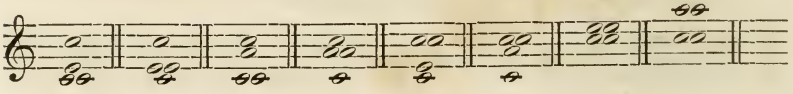
---

## § 85.

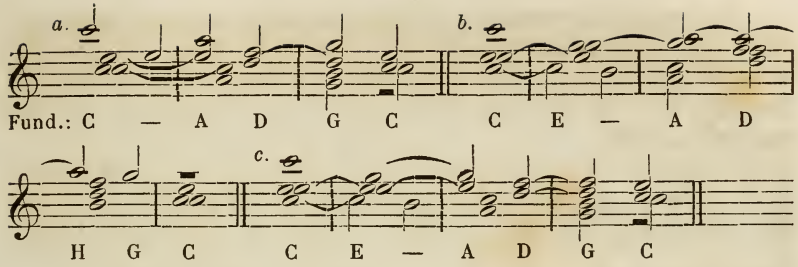
## Vom vierfachen Contrapunkte.

Wer die Schwierigkeiten des dreifachen Contrapunktes kennen gelernt hat, wird einsehen, dass im vierfachen sich noch weniger Möglichkeiten darbieten. Auch ist es bloss jener in der Octav, welcher einen guten Gebrauch zulässt. Nachdem die Leser das § 73 Gesagte nachgesehen haben, werden sie das Folgende bald verstehen.

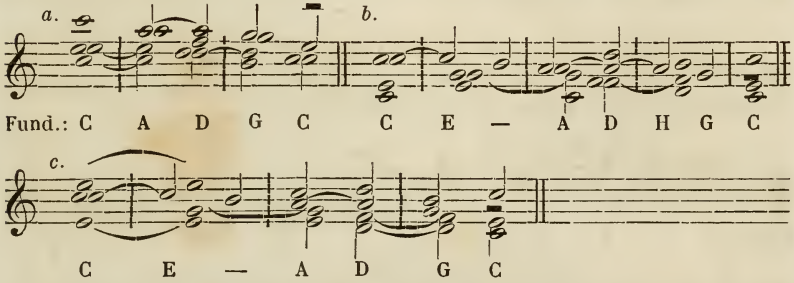
1. Folgende Intervalle vereinigt sind frei: Einklang, Terz und Octav; doppelte Terz und Octav; Einklang, Sext und Octav; doppelte Sext und Octav; Terz und doppelte Octav; Sext und doppelte Octav; Einklang und doppelte Terz; Einklang und doppelte Sext.



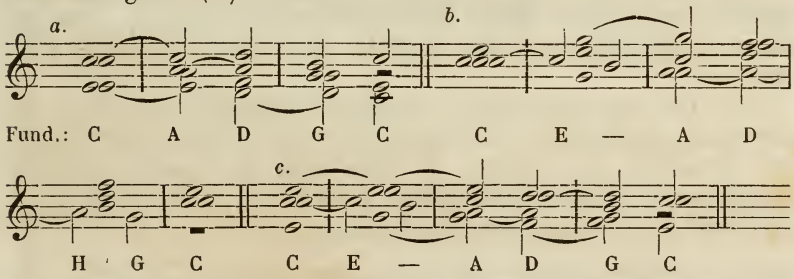
2. Bei Terz, Quint und Octav ist die Quint dissonirend zu behandeln (*a.*); bei Terz und doppelter Quint ist der Grundton dissonirend zu behandeln (*b.*); ebenso kann es sein bei doppelter Terz und Quint (*c.*). Z. B.



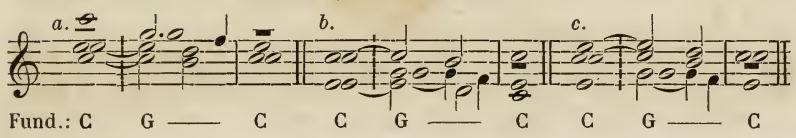

3. Bei Terz und doppelter Sext ist die Terz dissonirend zu behandeln (*a.*); bei doppelter Terz und Sext ist letztere dissonirend zu behandeln (*b.*); ebenso kann es sein bei Terz, Sext und Octav (*c.*). Z. B.



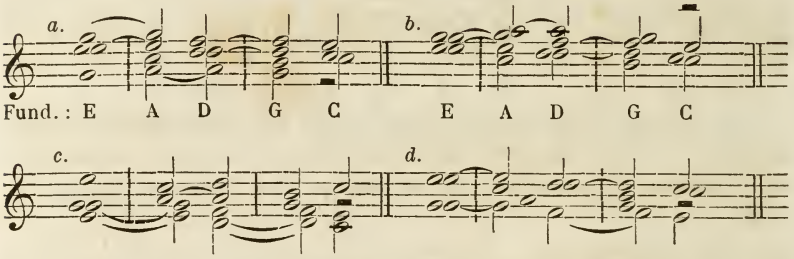

4. Bei Sext und doppelter Quart ist der Grundton dissonirend zu behandeln (*a.*); bei Quart, Sext und Octav gilt die Quart als Dissonanz (*b.*); bei doppelter Sext und Quart kann ebenfalls letztere als Dissonanz gelten (*c.*). Z. B.



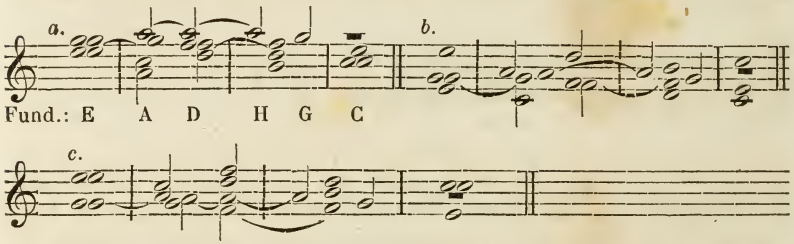

5. Zugleich dissonirend können behandelt werden: Bei Terz und doppelter Quint der Grundton und die Terz (*a.*); bei Sext und doppelter Terz die Sext und der Grundton (*b.*); bei Quart, Sext und Octav die Quart und Sext (*c.*). Z. B.



6. Zugleich dissonirend müssen behandelt werden: Bei Terz, Quint und Sept die beiden letzten (*a.*); bei Terz, Quint und Sext die Terz und Quint (*b.*); bei Terz, Quart und Sext die Terz und der Grundton (*c.*); bei Secund, Quart und Sext der Grundton und die Sext (*d.*). Z. B.

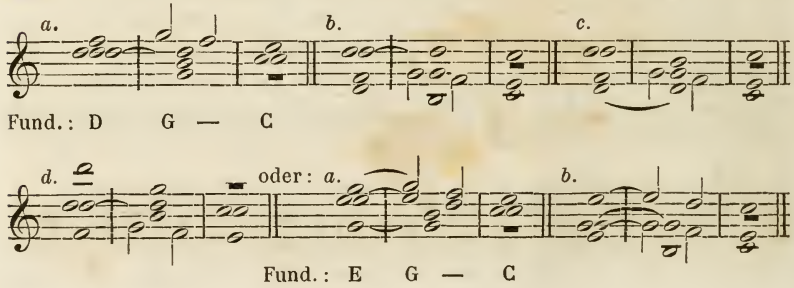


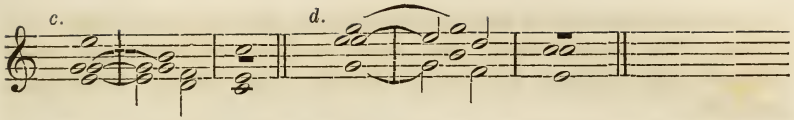

7. Bei Terz, Sept und Octav dissonirt nur die Sept (*a.*); bei Quint und doppelter Sext dissonirt nur die Quint (*b.*); bei doppelter Secund und Quart dissonirt nur der Grundton (*c.*). Z. B.




Bei allen diesen Beispielen könnte statt der am Ende vorkommenden Pause in den oberen Stimmen das *g* noch bleiben, aber im Basse müsste *c* folgen. Das Nämliche gilt auch bei folgenden Beispielen.

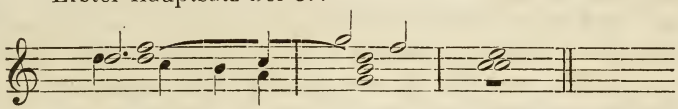
8. Die Sept kann nach der Octav desselben Grundtons als Durchgang vorkommen (*a.*); ebenso die Quint nach der Sext desselben Grundtons (*b.*); ebenso die Terz nach der Quart desselben Grundtons (*c.*); dann der Grundton der Secund, wenn letztere zuvor Octav des vorausgegangenen Grundtons war (*d.*). Z. B.



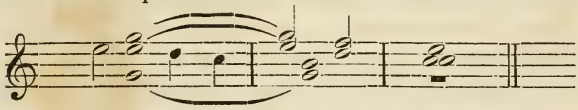



Da in allen diesen Beispielen keine verdeckte Octav vorkommt, so können die Sprünge mit Durchgängen ausgefüllt werden. Hier soll es mit den beiden Hauptsätzen (*a.*) bei 8. gezeigt werden, weil die Sätze bei *b.*, *c.* und *d.* nur Umkehrungen der Hauptsätze sind, welche ebenso behandelt werden können.

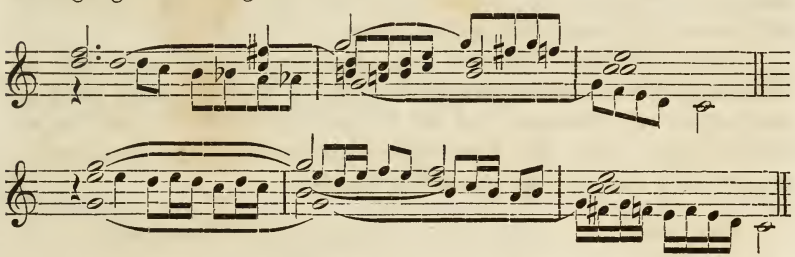
Erster Hauptsatz bei 8.:



Zweiter Hauptsatz bei 8.:

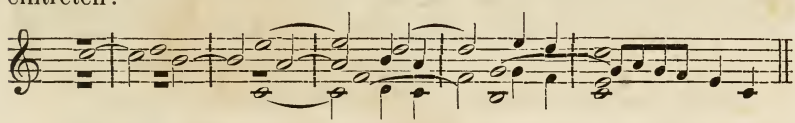


Es können auch chromatische, so wie auch zurückkehrende Durchgänge dabei angebracht werden. Z. B.



In allen diesen Beispielen kann es auch geschehen, dass zuerst nur eine oder zwei Stimmen anfangen, und zwar diejenigen, welche als Dissonanzen vorzubereiten sind.

Hier folgt noch ein Beispiel, wo die vier Stimmen nach einander eintreten:



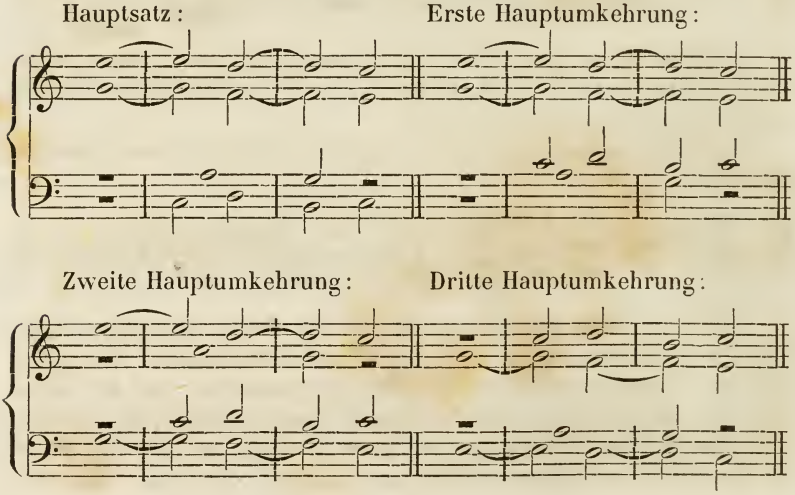
Jeder im vierfachen Contrapunkt in der Octav entworfene Satz, den man Hauptsatz nennt, hat drei Hauptumkehrungen. Die erste, wenn der Tenor des Hauptsatzes zum Bass gemacht, und der erste Bass um eine oder zwei Octaven höher gesetzt wird; die zweite, wenn der Alt des Hauptsatzes zum Bass gemacht, und der erste Bass um eine oder zwei Octaven höher gesetzt wird; die dritte, wenn der

Sopran des Hauptsatzes zum Bass gemacht, und der erste Bass, wie früher, höher gesetzt wird. Man nennt sie Hauptumkehrungen, weil jederzeit ein anderer Bass und folglich eine andere Bezifferung entsteht.

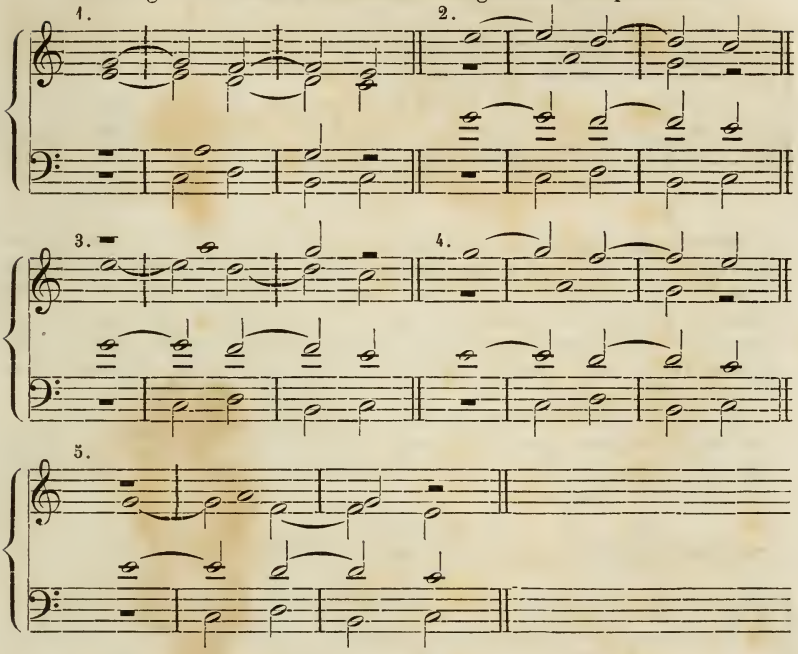
Sowohl der Hauptsatz, als jede der drei Hauptumkehrungen hat noch fünf Nebenverkehrungen, wobei der Bass an seiner Stelle bleibt, und nur die drei übrigen Stimmen versetzt werden, also keine andere Bezifferung entsteht. Das Verfahren braucht nur beim Hauptsatze gezeigt zu werden, weil es bei jeder Hauptumkehrung ebenso gehalten wird.

Bei bleibendem Basse kann nämlich erstens noch einmal der nämliche Tenor bleiben, während durch Umkehrung in die Octav der Sopran zum Alt, und der Alt zum Sopran wird; zweitens kann der Alt zum Tenor werden, während der Tenor, höher versetzt, zum Alt wird; drittens kann noch einmal der Alt zum Tenor werden, während der Tenor, höher versetzt, zum Sopran wird; viertens kann der Sopran, tiefer versetzt, zum Tenor werden, während der Tenor, höher versetzt, zum Alt wird; fünftens kann der Sopran noch einmal zum Tenor werden, während der Tenor, höher versetzt, zum Sopran wird. So kann es auch bei jeder der drei Hauptumkehrungen geschehen, wodurch der vierstimmige Satz in vierundzwanzig verschiedenen Stellungen erscheinen kann.

Da die früheren Beispiele zur Ersparung des Raumes auf ein Liniensystem zusammengedrängt wurden, so folgt hier noch ein kurzes Beispiel mit Rücksicht auf die Singstimmen mit den drei Hauptumkehrungen und mit den Nebenumkehrungen des Hauptsatzes, wonach sich das Uebrige von selbst ergiebt.



Nun folgen die fünf Nebenumkehrungen des Hauptsatzes:




Auf ähnliche Weise werden auch von jeder Hauptumkehrung die fünf Nebenverkehrungen gemacht.

## § 86.

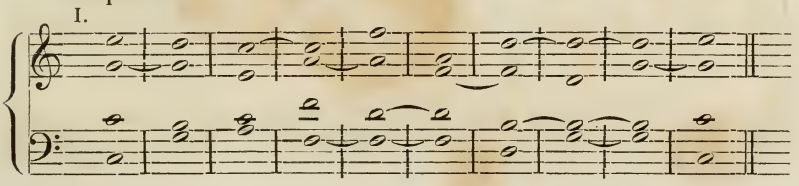
## Vierfacher Contrapunkt in der melodischen Gegenbewegung.

(Vergleiche § 65 und § 82.)

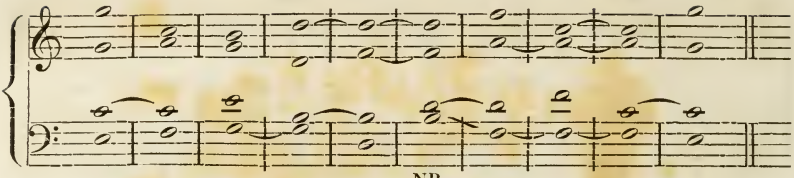
Hier soll nebst der Versetzung der Melodie in die Gegenbewegung der Sopran zum Bass, der Bass zum Sopran, der Alt zum Tenor, und der Tenor zum Alt werden. Die reinen Accorde werden entweder so gestellt, dass keine Stimme gegen die andere eine Quart macht, oder man kann sich zwischen dem Tenor und Alt, welche auch bei der Versetzung in die Gegenbewegung Mittelstimmen bleiben, erlauben, Quarten zu machen.

Hier von beiden Arten Beispiele:

Hauptsatz:



In die melodische Gegenbewegung umgekehrt:

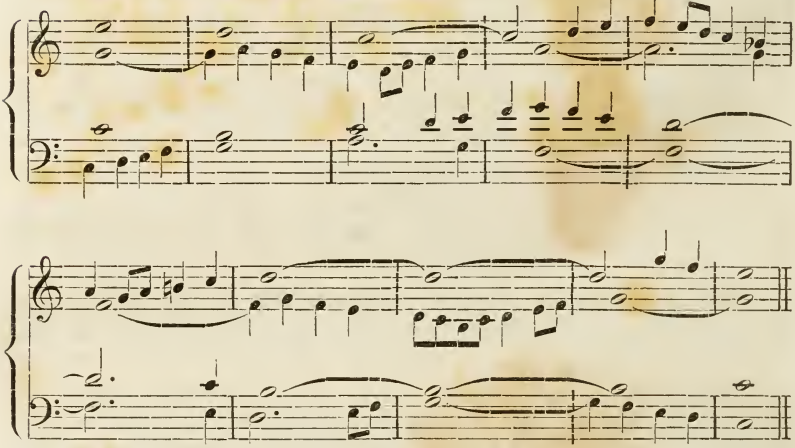


NB.

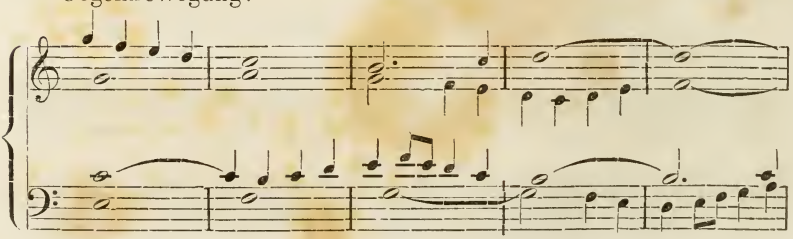
**Anmerkung.** Hier wurde die freiere Umkehrung gewählt, wodurch aber die Harmonie der Tonica unverändert bleibt. Aus der Octav der Tonica zwischen dem Bass und Tenor im Hauptsatze anfangs wurde in der Umkehrung die Octav der Dominant zwischen dem Sopran und Alt; aus der Dominant im Alt des Hauptsatzes im Anfange wurde im Tenor bei der Umkehrung die Tonica; aus der Terz der Tonica im Sopran des Hauptsatzes anfangs wurde wieder dieselbe Terz im Basse bei der Umkehrung.

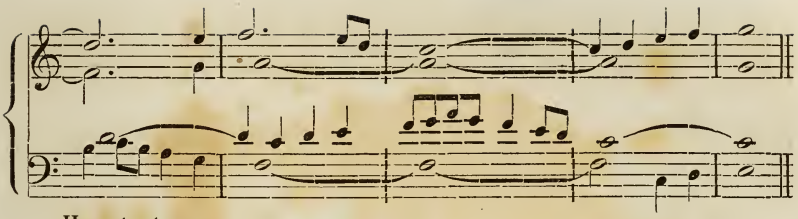
Die strenge Umkehrung findet man, wenn alle Stimmen eine Terz tiefer, als bei der freieren gesetzt werden, wobei der übermässige Quartsprung bei NB. vermieden wird; aber es werden aus den Dur-Harmonien Moll-Accorde, und umgekehrt.

Hier folgt das obige Beispiel mit Durchgängen gemischt:



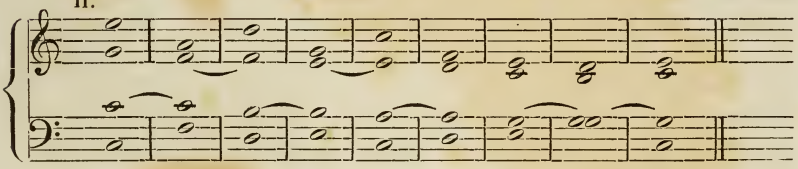
Gegenbewegung:



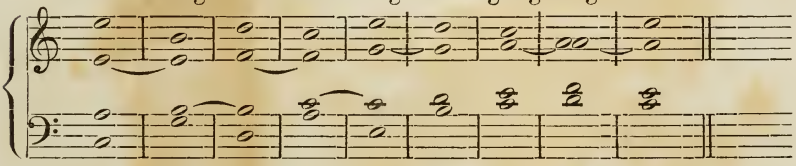


Hauptsatz:

II.

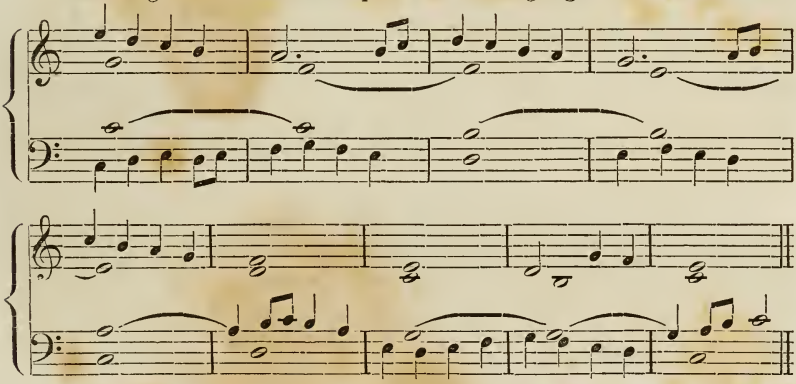


In die strenge melodische Gegenbewegung umgekehrt:

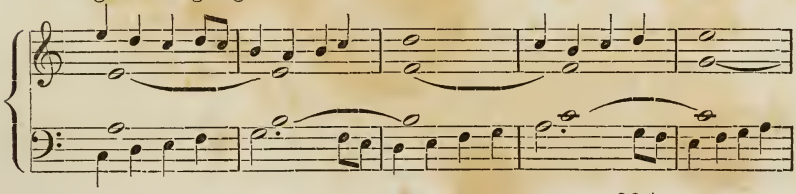


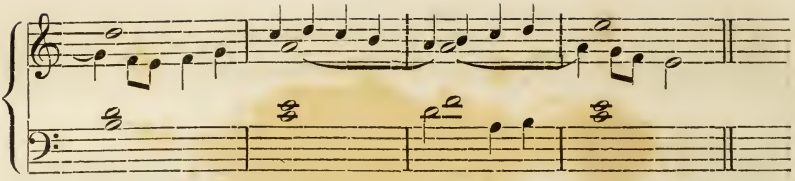
Will man die freiere Umkehrung dafür nehmen, wodurch die Harmonie der Tonica nicht verändert wird, so braucht man nur alle Stimmen um eine Terz höher zu versetzen.

Nun folgt auch dieses Beispiel mit Durchgängen:



Gegenbewegung:





Das einfache Beispiel bei I. ist auch, sammt der Umkehrung in der melodischen Gegenbewegung, fähig, im Rückgange ausgeübt zu werden, wenn man sich aus den verdeckten Quinten, die zwischen dem achten und neunten Takte von rückwärts gezählt vorkommen, kein Bedenken macht, weil sich selbst strenge Meister dieselben erlaubten. Bei dem einfachen Beispiele II., wo im Rückgange zweimal verdeckte Quinten vorkommen, kommt es darauf an, ob man mehr oder minder streng ist.

## Beschluss.

So wäre denn alles Nöthige vom doppelten Contrapunkte, worunter man im Allgemeinen auch den drei- und vierfachen Contrapunkt begreift, so verständlich als möglich abgehandelt.

Gerade dadurch, dass die Beispiele anfangs nackt hingestellt sind, kann man den Bau derselben leichter überblicken, und das Zufällige vom Nothwendigen unterscheiden.

Wie bereits öfters angedeutet wurde, wird hier noch einmal wiederholt, dass man, theils zur Vervollständigung der Harmonie, theils zur Herbeiführung eines natürlichen Schlusses, den einfachen Contrapunkt zu Hülfe nehmen muss, wozu die Beispiele der Abhandlung von der »Kunst, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden«, besonders nützlich sein werden; ebenso nützlich sind die Beispiele vom »strengen Satze«, angefangen von § 29 bis § 37.

Die volle Anwendung des hier Abgehandelten lernt man erst am besten aus den praktischen Beispielen von anerkannten Meistern in dieser Art, und vielleicht noch manches andere, was in der Theorie sich schwer oder äusserst unvollkommen darstellen lässt. Uebrigens wird Derjenige, der die Theorie gründlich studirte, alles das besser und richtiger auffassen, was in einer Composition enthalten ist.

---

**Berichtigungen.**

Seite 33, fünfte Notenzeile im zweiten Takte müssen die letzten beiden Noten der Oberstimme ebenfalls Achtel sein.

Seite 92, zweite Notenzeile beim Beispiele *c.* muss die Unterstimme im ersten Takte *a* (statt *f*) haben.

Seite 220, oberste Zeile stehe Dissonanz statt Consonanz.

BOSTON COLLEGE
3 9031 028 63043 2

DOES NOT CIRCULATE

In demselben Verlage sind erschienen:

**Hauptmann, M.,** Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik. gr. 8. 1853. geh. 2 Rthlr.

**Kiesewetter, R. G.,** Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung, von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit. Zweite verbesserte Aufl. gr. 4. 1846. geh. 2 Rthlr.

**Knorr, Julius,** Methodischer Leitfaden für Klavierlehrer. Zweite, verbesserte Auflage. 8. 1850. 10 Ngr.

—— Erklärendes Verzeichniss der hauptsächlichsten Musikkunstwörter. 8. 1854. 10 Ngr.

**Lobe, J. C.,** Lehrbuch d. musikalischen Komposition. 1. Bd.: Von den ersten Elementen d. Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition d. Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken. gr. 8. 1850. geh. 3 Thlr.

**Luther, Dr. Martin,** deutsche geistliche Lieder, nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen etc. Herausg. v. C. v. Winterfeld. Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von A. Strähuber. gr. 4. 1840. cartonnirt. 5 Rthlr.

**Marx, A. B.,** die Lehre von der musikal. Komposition, praktisch-theoretisch. 1. Theil 4. Aufl. 2. Theil. 3. Aufl. gr. 8. 1852. geh. à 3 Rthlr.

—— 3. u. 4. Theil. 2. Aufl. gr. 8. 1848. 52. geh. à 3 Rthlr.

—— Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung. Fünfte verbesserte Auflage. gr. 8. 1853. geh. 2 Rthlr.

**Oulibicheff, A.,** Mozart's Opern. Kritische Erläuterungen. Aus dem Franz. übersetzt von C. Kossmaly. gr. 8. 1848. geh. 1 Thlr. 25 Ngr.

**Richter, E. F.,** Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig. gr. 8. 1853. geh. 1 Rthlr.

**Schatz** des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrh. der Reformation. Herausg. unter Mitwirkung Mehrerer v. G. Freiherrn von **Tucher.** 1r Theil: Liederbuch. A. u. d. T.: Kirchengesänge, Psalmen u. geistliche Lieder Dr. Martin Luthers und anderer frommen Christen. 4. 1848. geh. 3 Rthlr.

—— Dasselbe 2r Theil: Melodienbuch. A. u. d. T.: Melodien des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrh. der Reformation mit den dazu vorhandenen Harmonisirungen dieser Periode. 4. 1848. geh. 4 Rthlr. 15 Ngr.

**Schlimbach, G. C. F.,** über die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel. Durchgesehen und vermehrt von C. F. Becker. 3. Aufl. Mit 5 Kpfrt. gr. 8. 1843. geh. 1 Rthlr. 10 Ngr.

**Sechter, Simon,** Die Grundsätze der musikal. Komposition. 1. Abtheil.: Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen u. Stellvertretern in vier Theilen. gr. 8. 1853. 1 Rthlr. 15 Ngr.

—— 2. Abtheil.: Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden. In drei Abhandl. gr. 8. 1854. 2 Rthlr. 10 Ngr.

—— 3. Abtheil.: Vom drei- und zweistimmigen Satze, entsprungen aus dem vierstimmigen. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte. In vier Abhandlungen. gr 8. 1854. 2 Rthlr.

**Wagner, Richard,** drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. 8. 1852. 2 Rthlr.

**Winterfeld, Karl v.,** der evangel. Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. 1. Theil der evangel. Kirchenges. im 1. Jahrh. der Kirchenverbesserung. Mit 20 B. Musikbeilagen. gr. 4. 1843. geh. n. 12 Rthlr.

—— 2. Theil. Der evangel. Kirchengesang im siebzehnten Jahrhunderte. Mit 25½ Bogen Musikbeilagen. gr. 4. 1845. geh. n. 16 Rthlr.

—— 3. Theil. Der evangelische Kirchengesang im achtzehnten Jahrhunderte. Mit 34½ Bogen Musikbeilagen gr. 4. 1847. geh. n. 18 Rthlr.

—— über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangel. Kirche. Geschichtliches und Vorschläge gr. 8. 1848. geh. 1 Rthlr.

—— Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen. gr. 8. 2 Bände. 1850 u. 52. geh. 3 Rthlr. 15 Ngr.

—— über den Einfluss der gegen das 16. Jahrh. hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden Kunde des klassischen Alterthums auf die Ausbildung der Tonkunst. gr. 8. 1850. geh. 10 Ngr.